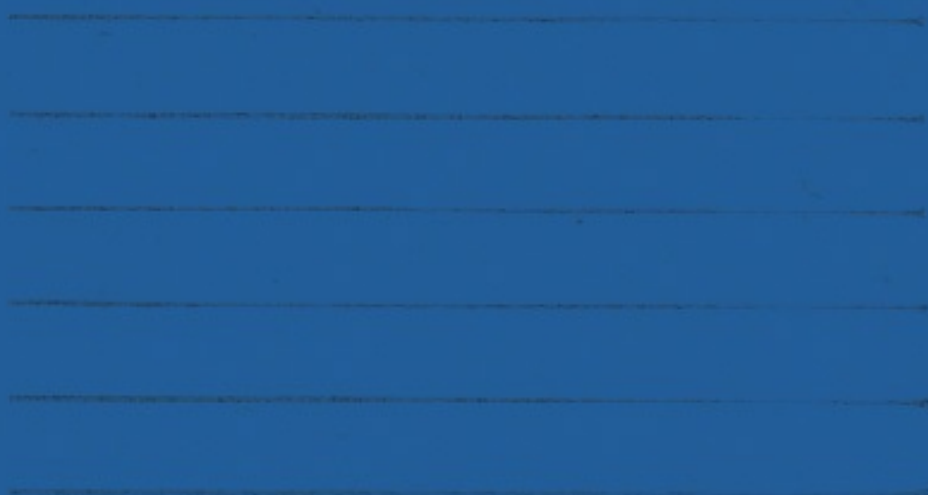


Serie: Tesis de Posgrado
e-Book

LETRAS

Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi y en otros poetas argentinos

Franca Maccioni



ffyh

Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC

La presente tesis doctoral propone una lectura transversal de las escrituras poéticas de Joaquín O. Giannuzzi, Martín Gambarotta y Martín Rodríguez, a partir del operador de lectura que denominamos el “recomenzar”; operador que propone pensar de un modo ni historicista ni sociologizante las alternativas de la poesía política en nuestra actualidad. A partir del recorrido por el pensamiento de filósofos contemporáneos (principalmente Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière), articulamos un diagnóstico y una apuesta doble en torno a dicho operador: por un lado, el diagnóstico de una crisis radical del sentido y del fracaso de las alternativas fundantes de una lengua sin crisis, y por otro la apuesta, *a pesar de todo* (lo perdido) y *del Todo* (siempre perdido), por enunciar una historia *otra* en una lengua *otra*, otro comienzo posible.

Es el título del segundo libro de Giannuzzi, *Contemporáneo del mundo* el que nos permite situar la pregunta por el recomienzo en un doble registro: el registro histórico-temporal de la pregunta por lo contemporáneo, por un lado, y la pregunta por el estado (nihil-capitalista) del mundo, y por el mundo como sentido, por el otro. Es a partir de ello, entonces, que desplegamos una reflexión en torno al *fin del sentido de la historia* y la consecuente posibilidad de recomenzar lo contemporáneo, por un lado; y el *fin del sentido del mundo* y la posibilidad de trazar otras relaciones posibles con lo común apostando por la *imagen* como un dispositivo fructífero para recomenzar la posibilidad de construir un *mundo contemporáneo* después del fin. El abordaje de los tres poetas seleccionados procede de manera similar, mostrando en primer lugar un diagnóstico crítico del presente, para luego señalar las alternativas políticas de enunciación que en cada caso funcionan como imágenes-operadores de recomienzo: las *moscas* en Giannuzzi, el *relámpago* en Gambarotta, lo *anfíbio* en Rodríguez.



Franca Maccioni (Córdoba, 1986) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado artículos sobre poesía y filosofía contemporánea en las revistas Laboratorio, Outra Travessia, El Jardín de los poetas, Anclajes, Cuadernos del Sur, Orbis Tertius, Babedec, Constelaciones, entre otras. Participó de los libros colectivos de ensayos: La imaginación política (La Cebra, 2017) Violencia y método. De Lecturas y críticas (Letranómada, 2014); La obstinación de la escritura (Postales Japonesas, 2013); Bajo el cielo estrellado (Alción, 2011) y compiló junto a Javier Martínez Ramacciotti el libro Hacer.

Ensayos sobre el recomenzar (Teseo, 2015). Forma parte del equipo de investigación “Figuras singulares: una cartografía para leer escrituras contemporáneas” dirigido por la Dra. Gabriela Milone y es adscripta a la cátedra de Hermenéutica. Forma parte del comité editorial de Nombres. Revista de filosofía. Actualmente continúa trabajando con una beca posdoctoral del CONICET.

Maccioni, Franca

Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi y en otros poetas argentinos / Franca Maccioni. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1523-1

1. Poesía. 2. Poetas. 3. Argentinos. I. Título.

CDD A861

Diseño de portada: Manuel Coll (Área de Comunicación Institucional FFyH UNC)

ISBN 978-950-33-1523-1



CONTEMPORÁNEOS DEL MUNDO: POLÍTICAS DE LA IMAGEN Y
DEL RECOMENZAR EN LA OBRA POÉTICA DE JOAQUÍN O.
GIANNUZZI Y EN OTROS POETAS ARGENTINOS por Franca
Maccionise distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución
– No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

DECANO

Dr. Juan Pablo Abratte

VICEDECANA

Lic. Flavia Dezzutto

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN, CIENCIA Y TÉCNICA

Dra. Jaqueline Vassallo

SECRETARÍA DE POSGRADO

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

**Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del
recomenzar en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi y
en otros poetas argentinos**

Franca Maccioni

zombis/ hay zombis/ en los matorrales/ en (agregue usted acá los lugares que más/ le cuadran material histórica y fonética/ mente) / la segunda cosa por la que al lenguaje llego/ y me escando/ es más y menos importante/ por favor redoblantes/ LA HISTORIA NO TERMINÓ/ porque aún ni siquiera ha comenzado/ al costado de la cancha está calentando/ y ya los músculos se están acalabrando/ ando entre rimas internas ando/ porque cuando no hay historia no hay nada que contar/ pero seguimos/ así/ contando/ porque en el callar no encallamos/ y el jueguito de la música ya nos está cansando/ y la escritura en marcha automática es/ zombi/ hay zombis/ en los matorrales/ en el capital financiero/ en las homofonías/ en las cacofonías/ en las sinestesias en el correlato objetivo en la metáfora como continuación de la dominación de la producción y el consumo por otros medios/ hay zombis/ pero no/ no es eso/ no es eso de lo/ que venía a hablar/ pero ya es tarde/ tanta letra junta oscurece/ y vamos a terminar en cualquier lado/ porque cualquier lado es bueno/ para terminar/ aunque el poema no termine/ porque terminar no puede/ lo que estricta/ mente/ aún nunca ha comenzado...

Javier Martínez Ramacciotti

Índice

Introducción	3
Capítulo 0. Del recomenzar como operador de lectura	12
Capítulo 1. Recomenzar, la pregunta por lo contemporáneo en el tiempo del fin	23
1.1 Jean-Luc Nancy y el fin del sentido de la historia	24
1.1.2 Fin de las fuentes, comienzo del exceso seco del sentido	27
1.1.3 Recomenzar “nuestro tiempo”: lo contemporáneo como <i>performativo</i>	29
1.2 Giorgio Agamben y el fin de la experiencia histórica. La crítica al instante y al <i>continuum</i>	32
1.2.2 Hacia una experiencia práctica del tiempo y de la historia	35
1.2.3 Recomenzar: la exigencia de lo contemporáneo	38
1.3 Jacques Rancière y la impugnación del régimen representativo de la historia	45
1.3.2 Hacia un régimen estético del sentido	48
1.3.3 Recomenzar el tiempo contemporáneo de la emancipación	52
Capítulo 2. El mundo en los bordes de lo inmundado	58
2.1 Jean-Luc Nancy y el fin del sentido del mundo	59
2.1.2 Catástrofe de la equivalencia: técnica y capital	61
2.1.3 Recomenzar la creación del mundo	65
2.2 Giorgio Agamben: violencia y esperanza en la sociedad del espectáculo.	70
2.2.2 Profanar lo separado, recomenzar un <i>uso libre</i>	74
2.3 Jacques Rancière y la sociedad del cartel	77
Capítulo 3. Políticas de la imagen. Imagen, escritura y lectura como operadores de recomienzo	81
3.1 Jean-Luc Nancy: entre equivalencia y violencia, la imagen, lo distinto	81
3.2 Giorgio Agamben: contra la reificación espectral, la imagen-gesto. Cairología y montaje	87
3.3 Jacques Rancière: herejías de la imaginación política en el régimen estético	94
3.4 Hacia una lectura taumatrópica: entre la función-frase y la función-imagen	100
Capítulo 4. Moscas de fuego: la poética de Joaquín O. Giannuzzi	103
4.1 <i>Oscuro es todo esto</i> . Giannuzzi: y la escritura del fin del mundo del sentido	103
4.2 <i>Hay</i> , el abundante presente y la posibilidad de recomenzar	120
4.3 Entre la crisis y el proyecto: moscas de fuego, un zumbido (a)penas	131
4.4 Entre mirada y pensamiento: una poética <i>contemporánea del mundo</i>	142
Capítulo 5. Relámpagos en el peligro: la poética de Martín Gambarotta	148
5.1 “Mi lugar de trabajo: el observatorio del desmán”	149
5.2 Recomenzar el tiempo: relámpagos en el peligro	164
5.3 Recomenzar la lengua: “el habla como materia prima”	170
5.4 Recomenzar, la escritura	176
Capítulo 6. Una voz anfibia: la poética de Martín Rodríguez	192
6.1 Arruinar lo que hay, recomenzar un agua germinal	193
6.2 Acercarse al origen, aferrar lo contemporáneo	197
6.2.1 Recomenzar la lengua: una voz anfibia	206
6.2.2 Hacia una transmutación sintagmática de la utopía	211
6.3 Recomenzar la prosa del Estado	214
6.3.2 Orden, progreso y progresismo	216
6.3.3 Hacia otra economía de la violencia: (im)políticas de la imaginación	227
6.4 Por una pluralidad de orígenes. El nacimiento como pasión pública	231

A modo de conclusión	235
Apéndice. Breve cartografía sobre otros abordajes de la crítica literaria	246
Bibliografía	265
Agradecimientos	277

Introducción

La presente investigación doctoral se titula “*Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1924 – 2004) y en otros poetas argentinos*”, dentro de los cuales consideraremos las poéticas de Martín Gambarotta (1968) y Martín Rodríguez (1978). Nos proponemos pensar la singularidad de estas escrituras y de su relación, atendiendo a un diagnóstico más amplio en el que se vinculan la poesía, la crítica y la filosofía: aquél que, en la estela de las reflexiones niestzcheanas sobre el nihilismo, repiensa las nociones de “sentido”, de lo “contemporáneo” y del “mundo” desde su crisis, clausura o finitud.

En este sentido, la apuesta de este trabajo consiste en problematizar el título con el que Giannuzzi decidió editar su segundo libro en 1962, *Contemporáneo del mundo*, poniendo a resonar su diagnóstico poético junto a un pensamiento más amplio que, desde la filosofía y la crítica literaria reciente, acentúa la crisis o la interrupción (cuando no el *fin a secas*) del conjunto de los operadores que tramaban el sentido de la existencia común y sus prácticas (el Sentido, el Mundo, la Literatura, la Historia, entre otros) y, con ello, el marco general de inteligibilidad de la poesía y de los modos de lectura de la misma. Recuperada desde esta perspectiva-hipotetizamos -, la pregunta por lo “contemporáneo” y su relación con el “mundo” resulta productiva no sólo para leer críticamente la escritura de Giannuzzi sino también la de los otros poetas -Gambarotta y Rodríguez- que abordamos en este recorrido.

A modo de hipótesis general, sostenemos que las escrituras poéticas que conforman nuestro *corpus* de análisis comparten, aunque modulado de manera singular en cada una de ellas, un diagnóstico, una tarea y una apuesta. Un diagnóstico que piensa, en primer lugar, lo contemporáneo desde un presente que se figura como clausurado; que parte, a continuación, de la constatación de que las promesas históricas se transformaron en catástrofes; y en el que, por último, toda experiencia auténtica de la historicidad aparece alienada ante el triunfo de un orden global capitalista y espectacular que ha acabado por hurtar la potencia práctica de la literatura, la lengua, el sentido y la política en general. Ante este diagnóstico, sostenemos, estas poéticas comparten una tarea común: la de darse los medios para *recomenzar* la potencia práctica de estos operadores de sentido. La apuesta

compartida por estas escrituras- entendemos- apunta hacia un pensamiento renovado de la imagen, la imaginación y la ficción como procedimientos estético-políticos positivos para llegar a ser *contemporáneos del mundo* allí donde lo contemporáneo se expone como falta y el mundo como inundo.

En virtud de lo expuesto, proponemos analizar las poéticas en cuestión registrando el movimiento común que, en cada una de ellas, oscila de manera singular. Movimiento que, al tiempo que expone y complejiza el alcance de la oscuridad del presente, ensaya modos y medios de interpolar el diagnóstico terminal para trazar allí lo que queremos pensar como modos posibles de *recomenzar*. Teniendo en cuenta el horizonte problemático que pretendemos abordar, los objetivos de esta investigación son:

Objetivos Específicos:

- 1) Interpretar la noción de “contemporaneidad” y de “mundo” que se desarrolla en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi (1924-2004) en relación al diagnóstico de época que signa lo contemporáneo como tiempo del *fin del sentido de la historia y del mundo*.
- 2) Demostrar que las *imágenes* que se exponen en la escritura de Giannuzzi funcionan como procedimientos estético-políticos que buscan *recomenzar* (el sentido, la escritura y otra relación con el tiempo) en el horizonte de este diagnóstico.
- 3) Cotejar el modo como la relación entre el diagnóstico del fin, la apuesta por lo contemporáneo y las imágenes como procedimiento de recomenzar se continúa de manera singular en las obras poéticas de Martín Gambarotta (1968) y Martín Rodríguez (1978).

Objetivo General:

- 1) Configurar, respondiendo a la originalidad de las expresiones poéticas, un marco teórico-metodológico con categorías estético-filosóficas que actualice las relaciones entre *fin del sentido, imagen* y escritura poética.
- 2) Aportar a los estudios sobre poesía argentina contemporánea a través del análisis de poetas poco difundidos en el ámbito académico¹.

¹En relación a las producciones poéticas, señalamos que, si bien pueden encontrarse reseñas, artículos y/o entrevistas dispersas en revistas y suplementos, las obras de estos autores se

En virtud del recorte problemático expuesto y de los objetivos propuestos, estructuraremos el desarrollo de esta investigación en dos apartados. En la primera parte, delimitaremos el panorama teórico-crítico desde donde pensaremos las categorías que serán rectoras de este trabajo: lo “contemporáneo”, el “mundo” y la “imagen” y la “escritura” como operaciones de “recomienzo”. Configuraremos, para ello, un marco teórico-metodológico a partir del pensamiento de filósofos contemporáneos que han abordado esta cuestión, principalmente: Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière. Para atender, en una segunda instancia, a la singularidad de las poéticas de nuestro *corpus* en relación a la problemática mencionada, en este primer apartado delimitaremos teóricamente los alcances de lo que proponemos pensar como horizonte del *fin del sentido*, centrando la reflexión en dos zonas problemáticas en las que este diagnóstico se expone con más fuerza y que serán centrales para el abordaje de las poéticas en cuestión: la Historia y el Mundo.

Para auscultar el carácter ambivalente de esta problemática en la que lo que se percibe es, a la vez, una clausura y una tarea o apuesta, en el **capítulo 0** delimitaremos el “recomenzar” como operador crítico-conceptual de lectura a partir del cual analizaremos, tanto en las escrituras poéticas cuanto en los pensamientos que conforman nuestro marco teórico-crítico de lectura, la co-pertenencia entre el diagnóstico de un retiro de lo contemporáneo y un pensamiento de los posibles retrazos del mismo. Bajo condición de un pensamiento del recomienzo, propondremos pensar modos de otorgar un nuevo uso a aquellas grandes palabras que, desde el diagnóstico finito, aparecen signadas como inoperantes (la Literatura, la Historia, la Política, el Mundo). Un nuevo uso que no repite sin más lo previamente interrumpido ni busca originar una novedad radical, sino que se lanza a ensayar modos de recomenzar otras *praxis* del sentido, otras relaciones contemporáneas con la historia y modos inéditos de recomenzar la creación y simbolización del mundo al interior de este horizonte finito.

encuentran escasamente estudiadas en su totalidad; y en la mayoría de los casos, no existen trabajos de investigación académicos sobre estas producciones consideradas en su conjunto y desde esta perspectiva teórica de reflexión.

Con este objetivo, en el **capítulo 1** nos abocamos a sistematizar los alcances del *fin del sentido*, en general, y el *fin del sentido de la historia*, en particular, modulando dicho diagnóstico:

1) A partir de los aportes de Nancy, como fin de la filosofía y de la metafísica de la historia entendida como relato teleológicamente orientado;

2) Según la propuesta de Agamben, como fin de la tradición, de la experiencia y su transmisibilidad;

3) Desde el pensamiento de Rancière, como fin del modelo representativo y pedagógico del tiempo como juego de posibilidades preestablecidas.

Tras delimitar las diversas modulaciones del fin del sentido y del fin del sentido de la historia, sistematizaremos los modos singulares que cada uno de estos autores propone para *recomenzar lo contemporáneo*. Desde estos pensamientos definiremos, entonces, lo contemporáneo:

1) Desde Nancy, como *performativo* en el que se anuda el lazo no presupuesto de lo común y se expone un espacio-tiempo para la comparecencia de las singularidades, es decir, un mundo.

2) Desde Agamben, como relación intempestiva entre los tiempos que introduce una discontinuidad en el *continuum* homogéneo, signa el presente como *arcaico* e inaugura una dimensión práctica para actuar sobre el presente y la historia.

3) Desde Rancière, como impugnación estética del tiempo construido del progreso y la gestión coyuntural de lo dado capaz de recomenzar, mediante el trabajo de la ficción y la imaginación, heterotopías que reconfiguren lo perceptible y lo pensable bajo un régimen de significación emancipado.

Teniendo en cuenta que cada uno de estos pensadores afirma, desde su perspectiva, que lo contemporáneo implica siempre una relación política y estética con el tiempo y la historia tendiente a recomenzar la creación de un mundo común, en el **capítulo 2** continuaremos dichas indagaciones problematizándolas al interior del diagnóstico de lo que proponemos pensar como *fin del sentido del mundo*. Para delimitar los alcances de este diagnóstico, nos centramos específicamente en los aportes de:

1) Nancy, quien traza el devenir *inmundo* del mundo a partir de la constatación del triunfo global de la técnica y del capital y, con ello, de la lógica mercantil de la *equivalencia general*.

2) Agamben, quien en torno a lo que denomina *capitalismo espectacular*, expone la relación que el diagnóstico de la lógica mercantil sostiene con el lenguaje y sus (im)posibles *usos*.

3) Rancière, quien reformula los alcances del diagnóstico espectacular postulando lo que denomina como *sociedad del cartel* para repensar desde allí otros usos políticos de la ficción.

Atendiendo a la especificidad de estos diagnósticos, recomenzaremos la pregunta por cómo ser *contemporáneos* del mundo, postulándola:

1) como relación *inequivalente* entre singularidades no subsumibles al cálculo mercantil. Desde Nancy, dicha relación se expondrá bajo la forma de un *pensamiento del (y en) presente*; un pensamiento capaz de recomenzar una creación contemporánea del sentido al interior del diagnóstico *estructivo* de la técnica y el capital.

2) Desde Agamben, como acto profanatorio que abre a un uso libre y lúdico (que no coincide ni con el consumo ni con la propiedad) estrechamente vinculado a la potencia del lenguaje o a lo que denomina un *experimentum linguae*.

3) desde Rancière, como interrupción de la circulación mercantil a partir de una *puesta en escena* que recupere los vínculos entre política y teatro dando apariencia a imaginaciones y ficciones herejes que disputen el reparto consensuado de lo dado.

Teniendo en cuenta la necesidad de pensar procedimientos de reconfiguración performativa de lo común al interior de estos diagnósticos, en el **Capítulo 3** de esta primera parte, abordaremos la imagen (en su relación con la escritura y la lectura) como procedimiento estético-político que posibilita recomenzar otra relación con el sentido, el tiempo y el mundo. Contra los abordajes críticos de esta noción –que la configuran como “fetiche” o “espectáculo”, es decir, como un lugar más en donde se expone el triunfo del *desastre*– optamos por detenernos en la potencia afirmativa que adquiere esta noción en los pensamientos que conforman nuestro marco teórico, atendiendo a:

1) Nancy, quien piensa la imagen como aquello que necesariamente se *distingue* de las cosas (de su presencia, uso, consumo o significación), como una *fuerza* que abre un *umbral* que aproxima y distancia el fondo del sentido por anudar.

2) Agamben, quien en su intento por disputar la reificación de la imagen en el régimen espectacular del capital, propone pensar la imagen como gesto y hacer de ella el lugar en el que una relación contemporánea y cairológica de tiempos heterogéneos se abre como posible.

3) Rancière, quien incorpora la pregunta por la imagen al interior de lo que denomina una política de la estética y hace de ella un procedimiento ejemplar para introducir desacuerdos en el reparto ordenado de lo dado.

En el segundo apartado de esta investigación propondremos una interpretación de las poéticas que conforman nuestro *corpus* de investigación desde las categorías estético-filosóficas configuradas. Según lo dicho, el trabajo con los textos poéticos intentará auscultar el movimiento singular que expone cada una de estas escrituras entre fin y recomienzo. Nuestra lectura buscará indicar aquellos lugares específicos en donde la relación con el tiempo, la historia, el sentido y el mundo se signa como clausurada, dando cuenta, también, de los procedimientos que cada una de estas poéticas encuentra para recomenzar una relación contemporánea con el mundo.

Según lo dicho, en el **Capítulo 4** de esta segunda parte, abordaremos la escritura poética de Joaquín O. Giannuzzi. A modo de hipótesis específica, postulamos que en su escritura lo que marca la dificultad de entablar una relación con lo contemporáneo es el fracaso de la Historia, del Sujeto y del Pensamiento. La escritura de Giannuzzi, sostenemos, se sitúa en el umbral del fin, da testimonio del derrumbe de las certezas que otrora funcionaban como garantes del sentido. En ella aún persiste una cierta disposición trágica, es decir, una disposición que insiste en sostener una relación imposible con lo absoluto del sentido, con un advenimiento que no tiene lugar. Sin embargo, hipotetizamos, es cuando la escritura suspende la espera de la gran revolución y de *el* sentido que las imágenes – las mismas que marcaban para la mirada y el pensamiento una oscuridad inapelable (nos referiremos, en este punto, a las imágenes de las moscas que abundan en su poética)- abren también la posibilidad de un *sin embargo*, de un *aún*, de una tregua en este *pathos trágico* a partir de la cual puede entablar otra relación con el mundo y

con el tiempo. Una relación que encuentra en el *hay*, en el “abundante presente”, la ocasión de recomenzar una escritura contemporánea del mundo a partir de una mirada inequivalente de lo dado.

En el **Capítulo 5**, analizaremos la poética de Martín Gambarotta. En su escritura el fin generalizado del mundo del sentido parece cristalizarse en un significativo paradigmático: lo político. Es el fin de la revolución, es la izquierda como proyecto político que tuvo su auge en los años ‘60 y ‘70 (al mismo tiempo en *la* política, la lengua y la poesía) la que anuncia su finitud. En este contexto, sostenemos, Gambarotta trabaja con las imágenes que le brinda el presente para recomenzar ese lenguaje clausurado: su apuesta radica en hacer que el lenguaje de los ‘70 aún *haga* sentido en el presente de los ‘90. A partir de la imagen del *relámpago*, atenderemos al modo como su escritura figura *otra* experiencia del tiempo y de la historia impugnando el relato progresivo, homogéneo y causal que inscribe toda idea de emancipación en un tiempo pasado, hurtando la potencia práctica de los cuerpos y la lengua para actuar en el presente. Tras señalar la manera como la lengua aparece inscrita en un régimen espectacular publicitario y en una gramática consensuada por el idioma oficial, recorreremos la modalidad singular que sus poemarios postulan para recomenzar la lengua y la escritura reponiendo su dimensión material, haciendo de ambas un nuevo medio de producción del sentido capaz de disputar otros sentidos del mundo contemporáneo.

En el **Capítulo 6**, abordaremos la poética de Martín Rodríguez. Su escritura, tras constatar el fin violento de los grandes operadores de sentido (la familia, el padre, el sentido mismo) recomienza trazando relaciones intempestivas con los restos, fabulando un origen anfíbio (de la lengua, el sujeto, la historia y el estado) situado a medio camino entre la infancia y el habla, entre el tiempo mítico y el de la historia nacional. Ante la constatación de que todo comienzo es violento (que todo comienzo implica una violencia soberana, transitiva y fundadora de derecho que olvida el origen continuo y fluido de una lengua anterior a la ley de la historia), Rodríguez recomenzará otra utopía: la de una lengua que pueda recuperar en el presente histórico su fluidez mítica y que, si no puede no ser violenta, deponga al menos su violencia transitiva optando en cambio por aquella que liberan las imágenes heterogéneas en colisión. Su poética recomenzará operando sobre la violencia soberana pero para producir imágenes que fuguen y des-obren el trabajo

de esa violencia fácilmente recuperable por el espectáculo o por la razón utilitaria, historicista, económica, jurídica o política.

*y comienzo aquí y peso aquí este comienzo y
recomienzo y sopeso y arremeto y aquí me meto
cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa
no es el viaje sino el comienzo por eso pienso por eso
comienzo a escribir mil páginas escribir miliunapáginas
para acabar con la escritura para comenzar con la
escritura para acabarcomenzar con la escritura por eso
recomienzo por eso arremeto por eso tejo escribir sobre escribir
es el futuro del escribir [...] por eso el fin-comienzo comienza y
fina recomienza y refina se afina el fin en el filtro del comienzo
infiltra el comienzo en el fusil del fin en el fin del
fin recomienza el recomienzo refina lo finito del fin y donde
fina comienza y se apresta y regresa y reteje hay
miliunahistorias en la mínima uña de historia por eso no
cuento por eso no canto por eso la nohistoria me
descuenta o me descanta el anverso de la historia que
puede ser escoria que puede ser caries que puede
ser historia todo depende de la hora todo depende de
la gloria todo depende [...] y aquí me peso y comienzo
y me proyecto eco del comienzo eco del eco de un
comienzo en eco en la coz de un comienzo en eco en
el hueco eco de un golpeen el hueso y aquí o allá o acá
o alláculá [...] pues en el hueso del comienzo sólo conozco
el hueso el osobuco del comienzo el bulto del comienzo
donde es viaje donde el viaje es maravilla de tornaviaje
es tornasol viaje de maravilla donde la migaja la
madeja la viruta es maravilla es vainilla es vigilia es
cintilar de centella es favila de fábula es lumínula de
nada y descuento la fábula y descuento las hadas y las
habas cuento pues comienzo el habla*

Haroldo de Campos

Capítulo 0

Del recomenzar como operador de lectura

En 1962 Joaquín O. Giannuzzi publica el libro *Contemporáneo del mundo* y acierta, con su título, a dar con una clave de lectura (im)posible en la que se juega quizás todo su proyecto de escritura y el de aquellos que, de un modo u otro, se obstinaron en continuar su apuesta. Su poética nos lega la tarea y la urgencia de ser contemporáneos del mundo, al tiempo que expone con crudeza la incertidumbre que subyace en ambos términos: en su escritura, el mundo pende sobre lo inmundo y las medidas que se supone deberían aferrarlo a su tiempo parecen girar sobre el vacío. A lo largo de su obra completa, lo que encontramos es un mundo y una historia que han perdido todo sentido en la absurda acumulación de la violencia. Y allí donde las promesas de la historia se revirtieron en catástrofes, es el pensamiento (poético) mismo el que se revela impotente para aferrar el tiempo (para dar sentido a su curso y actuar sobre él) y para abrir un mundo en lo inmundo.

Sin embargo, es de cara a esa crisis (al desarraigo del sentido, a la precariedad que abre la falta de fundamentos) que Giannuzzi instala su trabajo y la apuesta de su escritura: encontrar un modo de ser contemporáneo de este mundo sabiendo que en el lugar de los operadores de sentido que garantizaban *a priori* esta relación hoy no hallamos más que ruinas o restos. Desde allí, “en los bordes del cráter” –para recuperar la imagen que Francine Masiello (2012)² propone para

² En el artículo “En los bordes del cráter (sobre la generación del 90 en Argentina)”, F. Masiello (2012: 81) propone la imagen del “cráter” para pensar diversas producciones literarias (narrativas y poéticas) en la ambivalencia de la experiencia democrática o de la “post-transición” como “efervescencia al borde del caos”. Recuperando los aportes de Blanchot sobre una literatura del desastre y de Badiou sobre el “evento”, la autora recorre ciertas zonas de la literatura contemporánea tensionando su singularidad con un diagnóstico amplio (“el colapso de las izquierdas, las consecuencias del 11 de septiembre [...], la crisis de gobernabilidad que asedia hoy a los estados nacionales [...], la debacle argentina de 2011 y sus efectos a posteriori”) que ha llevado a artistas y escritores a “producir una indagación sobre las catástrofes de nuestro tiempo”. En una línea similar a la que aquí proponemos, Masiello (2012: 82) afirma que: “estamos ante una literatura que trabaja con las sobras, con la basura de la metrópoli y los desgastes de una civilización en ruinas, donde casi siempre se enfatiza la repetición de lo inconsecuente [...]. En estos casos, nadie puede hablar de verdades absolutas ni de posturas éticas apropiadas, así como tampoco aferrarse con firmeza a esos hilos de la historia que necesitamos para mantenernos enteros”.

Hacia el final del artículo Masiello (2012: 89) dedica algunas páginas a pensar la “reciente producción poética de la generación del noventa” (entre los que menciona a Gambarotta y a Rodríguez) y sugiere que es posible pensar a Giannuzzi junto a L. Lamborghini y Zelarayán como precursores posibles de esta generación, en tanto “esos poetas proporcionaron otra versión de la

pensar la literatura contemporánea– Giannuzzi (2014: 70) interpela a la poesía (en general, a la suya en particular y a la de los que vendrán) y la convoca a recomenzar la tarea: “Este mundo, muchachos, ¿no lo oyen?/ reclama otra especie de poesía”.

Martín Gambarotta (1968) y Martín Rodríguez (1978), pensamos, responden a la interpelación de Giannuzzi y es en esa experiencia del tiempo y del mundo compartida que instalan su intervención poética. La pérdida del sentido de la historia y del sentido en general que se expone en estas escrituras se verá agravada en Gambarotta y Rodríguez por un orden económico en el que la equivalencia general de la mercancía (visible ya en Giannuzzi) impacta de manera directa sobre la materia prima de lo poético trazando una economía sinonímica de la lengua, los cuerpos y los afectos. Desde allí, entonces, cada uno de ellos recomenzará, de manera singular, su intento de ser contemporáneos del mundo disputando ese orden y experimentando con la potencia de la poesía para abrir otras relaciones posibles con su tiempo.

Leídos desde esta perspectiva- podemos afirmar- la apuesta de estos tres poetas por llegar a ser contemporáneos del mundo no ha perdido respecto a nosotros –valga la redundancia- nada de su contemporaneidad. Porque el mundo que despunta de manera inicial en la poética de Giannuzzi y se extrema en la escritura de Gambarotta y de Rodríguez es el mundo que *nos* toca en su fin, en el fin del sentido del mundo, dirá Jean-Luc Nancy, que es también el fin del mundo del sentido que garantizaba al unísono una verdad y una dirección (esa que en otros tiempos la filosofía de la historia supo sostener como teleología, garantizando la relación entre la experiencia (literaria, política, subjetiva) y el tiempo contemporáneo).

Es, entonces, a partir de este mundo de afectos, errancias y urgencias compartidas por estos tres poetas que configuramos el *corpus* de esta investigación. Y es desde la pregunta que insiste en cada una de ellas por cómo recomenzar, cada vez, una relación contemporánea con este mundo que proponemos leer estas poéticas en conjunto; no ya desde una perspectiva histórico-literaria, ni en términos

historia y la política de su país” (2012: 90). En torno a la producción poética reciente afirma que “si bien observamos una pérdida de fe respecto a los programas totalizantes y las estéticas tradicionales, también encontramos cierta confianza en una epifanía posible o en la transformación de la realidad heredada”.

Por todo lo dicho, el artículo de Masiello constituye un antecedente fundamental de nuestra investigación en tanto traza una vía posible de interrogación de lo literario en relación con el mundo y el tiempo contemporáneo.

de herencias estéticas o vínculos generacionales –abordajes que ya han sido realizados por diversos críticos e historiadores de la poesía argentina [ver Apéndice]–, sino atendiendo al modo singular por el cual, en dicha pregunta, resuena a la vez un diagnóstico, una tarea y una apuesta.

Ensayar una lectura de estas poéticas atendiendo a la pregunta que insiste en su escritura por el cómo llegar a ser “contemporáneas del mundo”, demanda también de nosotros la necesidad de configurar un marco teórico-metodológico que haga posible leer la singularidad de estas poéticas sin perder, por ello, las relaciones que estas escrituras entablan con los otros modos de producción de sentido, de pensamiento y de lo común (por caso, la política, la economía, la crítica, la filosofía y los medios masivos de comunicación). Nuestra investigación apuntará, entonces, a leer las poéticas singulares que conforman nuestro *corpus*, como dijera Sergio Raimondi, más allá de la “cuestión literaria”, intentado señalar el modo como estas escrituras se trazan en “relación a los problemas generales, históricos y presentes, de la sociedad” (en Ingrassia, 2013: 16). Para conjurar lo que Raimondi en ese mismo texto denomina “el estrechamiento de lo literario, [la] parcelación extrema del dominio del conocimiento que es resultado de la expansión intensiva del mercado y al mismo tiempo un impedimento para considerar esa misma expansión” (2013: 16), propiciaremos un encuentro entre poesía, crítica y filosofía. En ese encuentro, intentaremos auscultar el doble movimiento que insiste en estas poéticas que, al mismo tiempo, constata el fin del conjunto de operadores que tramaban otrora el sentido de la existencia y sus prácticas (la Historia, la Literatura, el Mundo, la Experiencia, hasta el Sentido mismo) e imagina formas posibles de reactivar otros modos de producción del sentido (y de esos sentidos) sin desconocer los alcances de este diagnóstico. Es para auscultar, desplegar y tensar este doble movimiento que nos serviremos, a modo de operador crítico-conceptual de lectura, del término *recomenzar*³.

Hasta donde tenemos conocimiento dicho término, como operador de lectura, no aparece sistematizado en ninguno de los pensadores o críticos de literatura y/o

³ Este término, “recomenzar”, fue pensado de manera conjunta con otro integrante del equipo de investigación dirigido por la Dra. Gabriela Milone del cual formo parte: Javier Martínez Ramacciotti. Parte de los avances realizados en conjunto en torno a esta noción fueron publicados en el libro *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (Maccioni; Ramacciotti (comps). Editorial Teseo, 2015). El trabajo de lectura y discusión con Javier, así como también los aportes a esta zona problemática realizados por quienes aceptaron participar en el libro, han sido fundamentales para pensar este operador crítico de lectura. Los mismos confirman, a su vez, que lo común solo puede ser pensado en común.

poesía consultados. Sin embargo, el mismo ha sido esporádicamente utilizado o implícitamente sugerido por los diversos autores que conforman nuestro marco teórico de investigación y por otros que convocaremos en este apartado para precisar su alcance. Se trata, en todo caso, de un término que se pretende estructuralmente doble en tanto postula la co-pertenencia entre el diagnóstico del fin de lo contemporáneo como dato (es decir, como *a priori* que garantizaría una relación afirmativa con el tiempo, el sentido y el mundo) y el pensamiento de los posibles re-trazos de dicha relación.

El fin que aquí está en cuestión, como veremos, atañe tanto a la experiencia del tiempo como al sentido y al mundo. Dicho de manera sucinta, lo que aquí proponemos pensar es el fin de la (filosofía de la) historia⁴, el triunfo a escala planetaria de la técnica y el capital (o, como lo desarrollaremos en el capítulo 2, el devenir inhumano del mundo) y las posibilidades de recomenzar lo común que aún allí se abren como posibles para el pensamiento filosófico y poético. La apuesta por el recomenzar que proponemos leer en cada uno de los textos de nuestro *corpus* y marco teórico se sostiene en el vaivén entre peligro y posibilidad, oscilación que se expone, como lo afirma Agamben (2011: 18), para quien “puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, que no puede huir de su tiempo”.

Mediante este término pretendemos acompañar, entonces, el movimiento que se enuncia tanto en la filosofía como en la poesía y que Blanchot (1970: 432) expone de este modo:

Felizmente pertenecemos a este mundo; no escaparemos de él, y en su desmesura que nos espanta, nos espanta porque no sólo las amenazas, sino también las esperanzas que nos reserva, son desmesuradas. Sólo hay que ser perspicaz, procurar serlo. El peligro no está realmente en la bomba, no está en el desarrollo insólito de las energías y el dominio de la técnica, sino que primero está en la negativa a ver el cambio de época y a considerar el sentido de ese cambio.

Alain Badiou, en *El siglo* (2011), afirmaba que una certeza separa radicalmente el siglo XX del anterior y signa este “cambio de época”: ya no podemos confiarnos al movimiento de la historia; nuestro tiempo es “transhistórico” (Blanchot, 1970: 428) y este viraje nada tiene que ver con el cumplimiento de la historia

⁴ La expresión “fin de la historia” convoca sentidos diversos, muchos de los cuales exceden los que aquí serán explorados. Para una cartografía general de la discusión en torno a esta problemática referimos al libro de Perry Anderson *Los fines de la historia* (1996).

añorado por quienes “intentaron pensar todo y la historia como todo” (Blanchot, 1970: 429). Lo que se afirma desde estos diagnósticos es que la historia no está cumplida sino clausurada como relato teleológico y progresivo capaz de dar sentido a los acontecimientos que se presentan, hoy, ligados “de otro modo que aún desconocemos” (Blanchot, 1970: 425). La dificultad de nuestro tiempo, la tarea que le lega al arte y al pensamiento, entonces, será la de buscar modos de hacer sentido con eso que ocurre, de recomenzar un uso práctico del tiempo que le permita ser contemporáneo de éste y no sucumbir ante la mera acumulación de pasado o la fuga incesante del presente. En el plano específico de la literatura esto significa que las palabras y el sentido también deberán recomenzarse en ese espacio errante, “puesto que tan pronto como se acaba la historia, el habla pierde el sentido, la dirección que sólo le da la posibilidad del cumplimiento histórico” (Blanchot, 1970: 433).

Allí donde nos encontramos, como dijera Didi-Huberman (en Maccioni; Ramacciotti, 2015: 27), “sin plan ni plano” frente al sentido –en general, y frente al sentido de lo pasado o lo porvenir, en particular–, la apuesta por el recomenzar apunta a leer el movimiento que, al tiempo que indica que “la duda es inmensa (Skepsis) y pone a todas las cosas en un estado de alta improbabilidad”, afirma que “el deseo (Wunsch) sobrevive, indestructible”. Un deseo de hacer *pese a todo*, pero un deseo sin ley ni objeto a priori, un deseo balizado por sus propios riesgos, un deseo tensado entre su motivación y su duda, incluso su imposibilidad. Un deseo de duración, como insistiera Didi-Huberman; el deseo de sostenerse en el intento mismo de recomenzar, de continuar, como escribiera Beckett, obstinadamente allí donde no podemos (no) hacerlo: “hay que continuar, no puedo continuar, voy a continuar” (en Maccioni; Ramacciotti, 2015: 28)

Al interior de esta zona problemática, la configuración del término *recomenzar* como operador de lectura responde a una serie de decisiones metodológicas a partir de las cuales delimitamos el modo como proponemos leer estas poéticas, teniendo en cuenta el pensamiento de críticos y filósofos contemporáneos que han advertido sobre algunos riesgos y que nos han llevado a formularlo en los términos que expondremos a continuación.

Optamos por el término recomenzar y no comenzar a secas en primer lugar porque, como lo afirmara Peter Sloterdijk (2003), el hombre es “un poder-comenzar-

ya-comenzado”⁵ que está “obligado a orientarse en el mundo sin poder estar presente en su comienzo ‘real’ como testigo despierto” (2003: 33) y es en esta falta de comienzo en la que radica su máxima potencia de narrar, imaginar y ficcionalizar y, con ella, la de evitar sucumbir ante las experiencias heredadas. Pero, sobre todo, la elección de este término responde a que, al interior del diagnóstico que piensa nuestra época y la clausura de sus certezas en estrecha vinculación con el problema de la violencia de la historia (cuyos locus de exposición privilegiados son la guerra, la revolución y el golpe)⁶, tanto en la filosofía cuanto en la crítica contemporánea, la apuesta por postular un comienzo radicalmente nuevo, como ruptura y fundación, parece convocar el fantasma del crimen totalitario que signó traumáticamente la experiencia de la época. En este sentido, la elección de dicho término responde también a la necesidad de recomenzar un pensamiento de la relación entre poesía y política situado, como dijera Anahí Mallo⁷, en esa encrucijada incómoda en el que tanto las posturas utópicas cuanto las activistas y rupturistas (del arte y de la política) aparecen cuestionadas.

⁵ En “Poética del comenzar” Peter Sloterdijk plantea que “si el hombre es el animal narrador por antonomasia es porque también es la criatura condenada a comenzar que está obligada a orientarse en el mundo sin poder estar presente en su comienzo ‘real’ como testigo despierto [...] él es la criatura que no dispone de su comienzo” (2003: 33). Desde que nuestra historia comienza con nuestra ausencia, desde que hay una “silenciosa noche infantil del comienzo” (2003: 42) en la que ser y lenguaje no coinciden, somos un “poder-comenzar-ya-comenzado” (2003: 37). Dicho poder comenzar-ya-comenzado o dicha potencia de recomenzar, para Sloterdijk, se encuentra en la capacidad de imaginar, de “anticipar suposiciones contrafácticas” (2003: 45). Sin ello, afirma, “la humanidad, sobre todo en sus culturas históricamente centrales, seguramente hace tiempo ya que habría perecido a manos de las experiencias heredadas, habría sucumbido por tristeza crepuscular, por el veneno cadavérico de la conciencia de los hechos” (2003: 45). Es por ello, afirma el pensador alemán, que “la pregunta por el comienzo y por cómo se pone en marcha un comenzar desde un comienzo es propia de una mentalidad que se siente obligada a asentar sus fundamentos en la más radical profundidad, porque lo que ya ha encontrado y asumido no inspira la seguridad de tener buenas razones bajo los pies y potentes tradiciones a la espalda. De un modo extraño, uno siempre procede aquí ontológicamente de malos padres, tiene abismos detrás suyo donde otros tienen árboles genealógicos, y se siente como fugitivo allí donde otros parecen sentirse resguardados como en su casa por viejos derechos patrióticos” (2003: 40).

⁶ Como lo afirmara Badiou (*cf.* 2011: 12-14), uno de los modos posibles de recortar el siglo XX como objeto de pensamiento es haciendo de éste el siglo de la guerra y la revolución, el siglo del crimen o el siglo totalitario. Si bien el pensamiento de este filósofo, como el de la mayoría de aquellos que conforman nuestro marco teórico de investigación, está pensando principalmente el contexto europeo, dicho diagnóstico (en donde se signa en el fantasma del crimen totalitario la imposibilidad de una proyección utópica de nuevos programas estéticos-políticos) ha sido también recuperado por la crítica literaria argentina para pensar las poéticas de la última década del mismo.

⁷ Nos referimos al artículo “Encrucijada entre poesía y política (en Seamus Heaney y los poetas argentinos de los ‘90)” en el que Anahí Mallo (2007), leyendo entre otros a Martín Gambarotta y Martín Rodríguez, afirma: “Después de la dictadura militar, después de los reveses sufridos por la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, la actitud de los jóvenes de los ‘90 vuelve a pensar, desde ese lugar incómodo y sin ninguna utopía, dolorosamente consciente tanto de la imposibilidad de la asunción de una postura activista, como de la asunción de su contrario, una postura autonomista del arte, la conflictiva relación entre poesía y política”.

En esta misma línea, la opción por dicho término responde también a la necesidad de repensar los marcos de lectura e inteligibilidad de la poesía (y de sus relaciones con la política y la política propia de la poesía) asumiendo el fin de las concepciones evolucionistas de la historia, es decir, el fin de la filosofía de la historia tal y como aquí proponemos desarrollarlo. Nuestra lectura, en este sentido, no podrá seguir realizándose historicistamente, esto es, no podrá seguir leyendo los textos en términos de rupturas, novedades o progresos según un relato que opera por excepción y refundación de nuevos proyectos. Si, como bien lo advirtió Sergio Villalobos en *Soberanías en suspenso* (2013), lo que aunó nuestras narrativas históricas y literarias fue la idea de progreso (un progreso que operó por excepciones violentas y fundacionales de nuevos proyectos, de nuevos mundos y de nuevas teleologías), un pensamiento de la estética (y de la política) que se asuma en el fin de la concepción evolucionista de la historia deberá repensar la co-pertenencia entre el modelo historizante del Estado y el del arte para imaginar, desde allí, otros modos de leer que permitan:

interrumpir la economía significativa de una tradición constituida en los términos genéricos de la innovación y la re-fundación permanente, pero también interrumpir la insistencia en los trascendentales estéticos propios de la metafísica occidental, tan determinantes para la historiografía y crítica del arte (autor, obra, sentido, decisión, política, etc.), obligándonos a una interrogación del 'arte' (de sus prácticas) divorciada de los modelos genéticos e historicistas habituales (Villalobos, 2013: 111).

Siguiendo esta propuesta, entonces, la apuesta por un recomienzo que no repita las lógicas de lo ya acontecido deberá deponer las claves historiográficas y autorales para pensar las obras en su acoplamiento temporal, anacrónico, en su condición acontecimental, en suma, sin filosofía de la historia, asumiendo que “el horizonte post-mimético de suspensión del juicio y de la intención, interrumpe la circulación de la obra-mercancía, desde un montaje que no responde a las claves de lectura que definen y han definido la *economímesis* característica del contractualismo nacional-popular” (Villalobos, 2013: 153).

Sin embargo, allí donde podríamos proponer sin más un renunciamiento a los proyectos directrices y sus promesas, otro peligro parece acecharnos y demandar, una vez más, la necesidad de un recomienzo: la constatación de que el espacio vacante dejado por los grandes proyectos (políticos o estéticos) parece ser ocupado, hoy, por el automatismo de las cosas, por el curso de la economía, la técnica y el

capital. Tal y como lo veremos en el capítulo 3, actualmente son la técnica y la ciencia las capaces de crear un hombre y un mundo nuevos (las que lo hacen de hecho y ya no, como antes, la política o el arte), con la única diferencia de que lo hacen respondiendo, no ya a un proyecto, sino a la incesante puesta a punto de problemas coyunturales impuestos por su propia lógica. Según lo dicho, entonces, la propuesta por el recomenzar deberá repensarse asumiendo también, como afirma Franco Ingrassia en *Estética de la dispersión* (2013), que “hoy la operatoria mercantil le disputa al Estado la hegemonía en la producción de sentido y en la configuración de los colectivos humanos” (2013: 7-8) amenazando con disolver en la contingencia y variabilidad cualquier experiencia (estético-política) de la duración⁸. En este contexto entonces se tratará de recomenzar un modo de lectura de las prácticas poéticas que no coincida con los términos de ruptura/novedad, excepción violenta/fundación, pero que tampoco recaiga en una mera celebración de lo disperso, sino que busque, sin embargo, producir articulaciones (estético-críticas) de sentido, produciendo *desacuerdos* (como veremos con Rancière) en el orden sedimentado de lo sensible (la lengua, el tiempo, las subjetividades, etc.) y anudando sentidos al interior del horizonte dispersivo, partáxico o *structivo* (según lo desarrollaremos con Nancy) de la técnica y el capital.

Entre desistencia y novedad, los modos del recomenzar que proponemos explorar en esta investigación no coincidirán ni con el retorno nostálgico a un origen perdido (ya sea que éste se exponga, como dijera Sloterdijk (2006: 45) como “predilección romántica por los buenos y viejos tiempos”; o bien que, por el contrario, se asuma como restitución de un fundamento original obliterado) ni tampoco con la

⁸ A propósito de esta cuestión Franco Ingrassia (2013) se afirma: “Es así como resulta muy frecuente que nos sintamos náufragos, a la deriva, sin capacidad de incidencia sobre nuestro rumbo, aferrados a recursos que encontramos desarticulados, en flotación, pero sin los cuales no podríamos subsistir. De este modo, nos vemos arrojados a una suerte de incesante *bricolage* existencial, donde en lugar de tener que luchar contra los roles y lugares previamente asignados para nosotros por la maquinaria estatal nuestro problema se configura más bien como el de tener que auto producir –de forma constante y a través de la innovación– los modos en los que queremos vivir allí donde todo tiende a destituir las configuraciones que osan establecerse” (2013: 8).

Allí ,entonces, la apuesta del libro compilado por Ingrassia será la de repensar –o recomenzar– articulaciones (estético-críticas) del sentido en condiciones de dispersión (donde las estrategias de ruptura, potentes en contextos de primacía de la estabilidad, parecen hoy haber perdido su capacidad para abrir a nuevas posibilidades siendo, en cambio, necesario pensar “experiencias de la duración” (2013: 9)) intentando conjurar un doble riesgo: el del “cierre identitario” y el de la “desconfiguración” (2013: 10) que amenaza con absorber en la lógica del mercado cualquier propuesta que se pretenda resistente a la misma.

llamada a un comienzo soberano⁹ que se tienda sobre el vacío. Se tratará, en todo caso, de recomenzar el pensamiento (estético, crítico y filosófico) sabiendo, como afirma Eduardo Grüner¹⁰ (2002: 13), “que éste nunca comienza en el vacío (aunque sí, en una *ausencia de plenitud* como la que hoy sufrimos)”.

⁹ Aunque de manera singular en cada uno de ellos, los pensadores que abordaremos en esta investigación (Nancy, Agamben y Rancière) sitúan su propuesta a distancia de las filosofías (teológico-políticas configuradas a partir de la noción central de soberanía (o de decisión soberana). Como sugiere Galindo Hervás (2003) en *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*, dichos pensamientos filosóficos –que el autor propone pensar como “impolíticos”– “sugieren un abandono del pensamiento de la soberanía, así como de su lógica” (2003: 66) impugnando principalmente “los dos extremos que definen la concepción teológico-política de la soberanía: decisión (del enemigo) y representación (de la unidad)” (2003: 69).

Según Hervás, es el pensamiento de Carl Schmitt el que retorna ampliamente discutido en estos pensadores, según los términos que reponemos sucintamente a continuación. En Schmitt, la imbricación (secularizada) de teología y política surge ante el presupuesto nietzscheano de la muerte de Dios erigiendo “un nuevo objeto de fe garante de las promesas: el Estado-Leviathán” (2003: 22) que vendría a llenar el vacío de garantías con una capacidad soberana de decisión, de neutralización del conflicto y de instauración del estado de derecho. Su propuesta parte del diagnóstico de la modernidad, como época carente de un fundamento para el orden, la decisión y la constitución de un orden soberano y es dicha conciencia la que sostiene su confianza en la necesidad de una “decisión «mediadora» que cargue con la exigencia de la época y produzca orden” (2003: 25). En este sentido el pensamiento de Schmitt seguiría sosteniéndose dentro del “carácter «constructivo», moderno” (2003: 25) (carácter que será discutido por Nancy, *cfr. Cap 2*) situando al Estado como productor soberano de orden y contención de conflicto y como constructor/destructor de derecho, en tanto soberano es aquel que decide sobre (y en) el estado de excepción. Siendo que el auténtico caso de excepción es la guerra, para este pensador, la decisión soberana implicaría ante todo la posibilidad de formar una “*unidad específicamente política*” (2003: 49) mediante la decisión que discrimina *quien* es el enemigo.

Los pensadores de lo impolítico que aquí recorreremos (término que no se homologa sin más ni a la antipolítica ni a un romanticismo anárquico), parten, en cambio, de una “resistencia a la inmanencia” (es decir, a toda forma de acabamiento, completud, adecuación, representación sin resto entre finito e infinito) y a toda decisión que opere por excepción violenta y fundación de un nuevo orden unívoco. Es desde ese lugar, entonces, que estos autores –y nosotros con ellos– propondrán lo que elegimos pensar como apuestas de recomienzo, custodiando el resto o exceso que orada todo cierre inmanente (de lo político, de lo ontológico, del lenguaje y del arte). Si bien no abordaremos la cuestión de lo impolítico de manera directa en este trabajo, algunos rasgos de esta problemática serán recuperados en el capítulo 6 dedicado al abordaje de la poética de Martín Rodríguez.

¹⁰ En *El fin de las pequeñas historias*, Eduardo Grüner (2002: 4) se pronuncia a favor “de un ‘fin de las pequeñas historias’ y de un consiguiente recomienzo de los ‘grandes relatos’, sobre bases nuevas –o mejor, renovadas- de percepción y pensamiento crítico”. Desde un diagnóstico afín al que aquí proponemos en el que el “discurso de la democratización global, del pragmatismo neoliberal y de la mundialización del mercado” (2002: 8) exhortan a “liquidar todo imaginario deseante”, Grüner se propone “adoptar una filosofía estrictamente *bejaminiana* de la historia, en la cual *todas* las historias, *todos* los ‘tiempos’, en su desigual combinación, puedan hacerse entrecrozar una y otra vez en nuestro presente” (2002: 12) para pensar desde allí modos posibles de recomenzar el pensamiento crítico en la actualidad. Dicha reconstrucción, afirma, supone adoptar “también una teoría crítica del arte y la literatura que retome, a su vez, en las nuevas condiciones, la idea de una *autonomía autotranscendente* de la singularidad de la obra en tanto praxis que necesariamente entra en conflicto innegociable con el actual ‘estado de cultura’” (2002: 20) y lo hace trazando relaciones entre la filosofía, el arte y el pensamiento crítico en sus diversas modulaciones. Asumiendo los riesgos que implica el intentar “sortear el camino tenebroso que conduce del fundacionalismo al fundamentalismo, de la totalización al totalitarismo” (2002: 154), Grüner intentará recomenzar un pensamiento que no coincida, sin embargo, con “el de la *dispersión* textual y conceptual, el de los *juegos de lenguaje* indecidibles, el de las *contingencias* antiteleológicas, el del *ironismo* distanciado frente a las ideologías. En suma, el de un acentuado *relativismo* (que Nietzsche, menos concesivo y eufemístico, hubiera llamado ‘nihilismo’, o quizás directamente ‘moral de esclavos’), para el cual no es posible –ni

Nuestra lectura buscará señalar, entonces, los recomienzos efectivos que trazan las escrituras de nuestro *corpus* en el medio de lo-ya-comenzado, a sabiendas de la imposibilidad de originar una novedad radical sin caer, por ello, en la reproducción infinita de lo ya-dado. En este sentido, el prefijo *re* del recomenzar no alude tanto a la repetición cuanto a su carácter de intensificador: mediante este operador, buscaremos los lugares no donde se repite lo acontecido en el pasado sino donde se intensifican los campos de posibles que no agotaron su potencia en la historia efectiva. Como los campos de posibles no coinciden nunca con un contenido objetivable, lo que estará en juego en el recomenzar será menos el dar actualidad a ciertos hechos del pasado que el reactivar sus gestos, deseos, prácticas y propuestas de otro modo¹¹.

En este sentido, como veremos, las apuestas por el recomenzar que señalaremos en esta investigación apuntarán menos a la novedad que surge por destrucción que a aquella que se abre como interrupción de la repetición; menos a la captación de un estado ideal pre-existente que a la producción que busca, como dijera Badiou (2011: 81), “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada” o hacer de las ruinas (del tiempo, del mundo y de la lengua) una “podredumbre nutricia” (2011: 67). Derruidos los grandes operadores que orientaban el sentido, las posibilidades de recomienzo que aquí serán exploradas se sostendrán en la persistente interrogación por los modos de habitar la inmanencia del des-astre proponiendo una *poiesis* de las ruinas.

Para dar cuenta del modo como se recomienza *en* el medio, al tiempo que se indican *medios* de recomienzo, nos detendremos en dos zonas problemáticas principales. Por un lado, la de la experiencia del tiempo y la historia; y, por el otro, la del mundo como escenario del en-común, para indicar al mismo tiempo aquello que se expone como clausurado y los modos de recomenzar que se abren como posibles. Dichos modos, aunque siempre singulares, como veremos, insisten en

sería deseable— tomar partido por la mayor *legitimidad* —ni hablar de la mayor ‘verdad’ —de una teoría o de una política en contra de otras” (2002: 154). Por estas razones, el movimiento que traza su pensamiento constituye, también, un importante antecedente para esta investigación. Sus aportes serán recuperados principalmente en el capítulo 5 en el que arriesgamos una interpretación de la poética de Martín Gambarotta.

¹¹ Resuenan en este punto las palabras que, en 2001, Tiqun (2011: 8) hizo circular bajo el título “¿Cómo hacer?”. Allí se lee: “Recomenzar no es nunca recomenzar algo. Ni retomar un asunto justo donde lo habíamos dejado. Lo que recomienza siempre es otra cosa. Siempre es inaudito. Porque no es el pasado lo que nos empuja, sino precisamente lo que en él no ha advenido”.

declinar su especificidad en un campo semántico en el que términos tales como producción, praxis, trabajo, creación, imaginación y ficción resultan preponderantes. Por ello, en el último capítulo de la primera parte atenderemos a la forma como la imagen, la imaginación y la ficción ocupan un lugar privilegiado como medios de recomenzar la escritura y su relación con el presente.

Al interior de este diagnóstico, entonces, la opción por el “recomenzar” como operador crítico-conceptual responde a la necesidad de pensar las apuestas singulares de nuestro corpus poético y de nuestro marco teórico-filosófico en el vaivén complejo que demarca el alcance de esta problemática. Y es dicha problemática, entendemos, la que delimita un espacio de pensamiento en donde poesía, crítica y filosofía pueden ser leídas juntas ya que exponen un mismo deseo común: postular modos de recomenzar sin desconocer lo acontecido ni ceder, por ello, a la tentación de “abandonarse sin resistencia a lo real del tiempo” (Badiou, 2011: 39).

Mediante este operador proponemos auscultar, entonces, el doble movimiento entre *fin* y *posibilidad* en la lectura de los textos filosóficos y poéticos, así como también trazar el movimiento mismo de nuestra propia escritura. En lo que denominamos la primera parte de esta investigación se tratará de recomenzar la pregunta por lo contemporáneo al interior del diagnóstico del fin de la filosofía de la historia y fin del sentido (Cfr. Cap. 1); la pregunta por el mundo al interior del diagnóstico de la técnica y el capital (Cfr. Cap. 2); la pregunta por la imagen y la escritura al interior del diagnóstico de su expropiación espectacular (Cfr. Cap. 3). En la segunda parte, exploraremos el modo particular en que estos diagnósticos se actualizan en las poéticas que conforman nuestro *corpus* y los recomienzos posibles que exponen cada una de ellas –según las hipótesis específicas delimitadas en la “introducción”–.

Capítulo 1

Recomenzar, la pregunta por lo contemporáneo en el tiempo del fin

Que durante los años 2006 y 2007 Giorgio Agamben haya dedicado un seminario a acercar una respuesta a la pregunta “¿de quién y de qué somos contemporáneos?, y sobre todo “¿qué significa ser contemporáneos?” (2011: 17), indica que lo contemporáneo ya no se dona como dato sino como problema. A pesar de que la Real Academia Española aún pueda significar lo contemporáneo como “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive”, desde los pensadores que convocaremos en este recorrido, en cambio, podemos afirmar sin más que es justamente esta “pertenencia”, esta coincidencia homogénea respecto al tiempo y la historia, la que será aquí puesta en cuestión.

Para nosotros, ese pensamiento está terminado: no somos ya contemporáneos de la historia, de la cual habitamos sólo su reflejo *fantasmagórico* y *cadavérico*. Y junto con la derrota del “sentido de la historia” (en el doble sentido: sentido *de* la historia y nuestro *sentirnos en* la historia), como afirma Jean-Luc Nancy en *Un pensamiento finito* (2002: 1), es una derrota general del sentido en todos los sentidos lo que deberá ser repensado. De uno u otro modo, como veremos, el diagnóstico que aquí proponemos recorrer insiste en signar nuestro tiempo como un tiempo del fin del sentido dado y del fin del sentido de la historia, y es al interior de esta constatación que deberemos recomenzar la exigencia de la contemporaneidad.

Recomenzar la exigencia sabiendo, como lo sintetizara Alain Badiou (2014: 109) recuperando unos versos paradigmáticos, que: “‘Falta un presente’ fórmula de Mallarmé. Y Rimbaud: ‘No estamos en el mundo’. Lo que quiere decir: falta la contemporaneidad misma”. Allí donde la contemporaneidad ya no está dada, el título mismo de Giannuzzi y de nuestra investigación, “contemporáneos del mundo”, no puede ser pensado más que como un problema y una urgencia: llegar a aferrar la contemporaneidad que falta. Para ello, entonces, nos detendremos en el pensamiento de los autores que conforman nuestro marco teórico de investigación en un intento por auscultar el doble movimiento que cada uno delinea en su propuesta de manera singular. Aquél que va desde la constatación del fin (de la metafísica y de la filosofía) de la historia (y, con ella, del fin de un pensamiento del

tiempo como *continuum* homogéneo lineal y progresivo) hacia una pregunta general por el sentido al interior de este diagnóstico que suspende las amarras y las medidas que otrora supieron garantizar la significación. Ya que sólo un pensamiento capaz de medirse con este *fin del sentido* de la historia, y con él, con el *fin del sentido* en general, podrá recomenzar un sentido de lo contemporáneo como tal. En este pasaje, el arte y la literatura serán, para cada uno de los pensadores aquí convocados, un lugar sintomático desde donde pensar este viraje así como también las posibilidades de recomienzo de lo contemporáneo que afirma cada uno de ellos.

1.1 Jean-Luc Nancy y el fin del sentido de la historia

Comencemos recuperando los aportes de Jean-Luc Nancy quien en *La comunidad inoperante* (2000: 110) afirma lo siguiente:

Lo que hoy *ha sido*, lo que nuestro tiempo reconoce como *habiendo sido*, ya no es la naturaleza [...] sino la propia historia. Nuestro tiempo ya no es el tiempo de la historia, y por eso la historia misma diríase desvanecida en la historia... Nuestro tiempo es el tiempo, o un tiempo [...] de la *suspensión* de la historia —en un sentido rítmico y angustiante a la vez: la historia está suspendida, sin movimiento.

Tal y como insiste a lo largo de toda su obra, para el filósofo francés se trata, sin más, del *fin del sentido de la historia* en cuanto orientación significativa y teleológica, en cuanto representación o relato que poseía una meta y un proyecto capaz de llevar su movimiento a un presente terminal de la historia, igual a sí mismo, indiferente. En este sentido, para Nancy, lo que actualmente se anuncia como el “fin de la historia metafísica” o el fin de la “metafísica de la historia” señala, desde su propio nombre, el fin de “la historia pensada como *física*: como una «historia natural»” (Nancy, 2003b: 97). Dicho de otro modo, se trata del fin de la posibilidad de concebir la historia como un proceso natural (que tiene su origen y su fin en sí mismo), destinado a llevar a término la razón que le servía de fundamento (y que se encontraba presente, antes de su comienzo, como su germen).

Pero, para este pensador, la clausura de la historia no puede ser reducida a un mero cambio de concepción (post-metafísica) sino que está presente como el propio comienzo de la historia misma. Para un pensamiento que se propone

«deconstruir»¹², esto es, “desensamblar lo que ha sido edificado sobre los principios para dejar venir lo que se oculta bajo ellos” (Nancy, 2003b: 99), lo que hace al surgimiento de la historia *como* filosofía es el *ausentarse* del sentido, el ocaso del mito y, por tanto, la apertura inconmensurable de la verdad. Según lo desarrollara Nancy en *La creación del mundo o la mundialización* (2003b), lo que encontramos al comienzo de la historia (o como comienzo de la historia) es esta clausura, es el trazado de este retiro del sentido y la inscripción de su sustracción: o, para ponerlo en sus palabras, “si la metafísica nace como ciencia de los principios y de los fines es porque principios y fines están *tachados*” (2003b: 104).

Es, entonces, al interior del surgimiento desnaturalizante y técnico de la historia (técnico en tanto surge *como* filosofía y *como* escritura y, en este sentido, *como* saber de lo que no está hecho ni dado) que ésta inscribe, al mismo tiempo, la idea de la naturaleza como no-histórica y su sustracción como pérdida signando, mediante este gesto, la clausura paradójica que hace al *comienzo* y al *fin* de la historia al mismo tiempo. Clausura que marca, por tanto, la ausencia de comienzo y de fin, el retiro de todo dato inicial (como *physis* o *mythos*) y el agotamiento de toda teleología (el fin-terminación y el fin-objetivo) así como también de toda utopía autotélica (de retorno a sí y en sí). Para Nancy, es a partir de la técnica como estrategia desnaturalizante que surge al mismo tiempo la idea de una naturaleza anterior y la idea de una procedencia no natural de la naturaleza como creación ex nihilo:

Si hay un sentido del mundo según la técnica, no puede ser medido más que a la altura inconmensurable de la no-necesidad y de la no-naturalidad del mundo (es decir, de la totalidad de significabilidad posible), lo que implica también su no-historicidad en el sentido metafísico y teo-teleológico de la palabra «historia». Un sentido tal, un *sentido ausente* (*absens*) tal y un *absenteísmo* tal son exactamente los propios del acontecimiento técnico mismo. (Nancy, 2003b: 108)

Según lo expuesto, la historia, como el arte y la filosofía, comienza como técnica del sentido y de la verdad. Allí, entonces, la relación con el mito-religioso no es ni de superación (progreso), ni de prolongación, ni de declive o pérdida; se trata, “más bien al contrario, [de] la reinscripción «técnica» de la naturaleza y de los «dioses»” (2003b: 109). Lo que quiere decir también que “cuando el sentido se

¹² El término “deconstrucción” refiere, como se sabe, al pensamiento de Jacques Derrida; pensamiento que Jean-Luc Nancy lee, retoma y continúa de manera singular.

desnaturaliza –o se desmitifica–, la verdad emerge como tal, es decir, como pregunta por construir acerca del sentido (principio y fin del ser como tal) o bien como puntuación de la *ausencia de sentido (absens)*” (2003b: 110) o como ambas a la vez.

Desde esta perspectiva, lo que se abre, entonces, como “nuestro tiempo” es un tiempo a la vez no histórico (sin esencia ni telos) y sin naturaleza. Nuestro tiempo es, por ello, el tiempo de una errancia del sentido cuya verdad no es ya más ni representable ni anticipable: está abierta en sí misma, abierta sobre la ausencia de comienzo, de fin y de fondo.

Como insiste Nancy, “lo que no es previsible pero ya está presente en toda hipótesis es que no habrá más ‘razón en la historia’, ni ‘salvación del género humano’. Ya no habrá parusía, y en resumen, no habrá más sentido presente, testimoniado (si es que alguna vez lo hubo); en cambio tendremos una escatología totalmente diferente, otra extremidad, otro exceso de sentido” (2003a: 47). Es, entonces, bajo esta evidencia que nos toca intentar apropiarnos de un tiempo que sea “nuestro”, de erigir otra *crónica* contemporánea del mundo. Y debemos intentar hacerlo sin ceder al gesto que aún demanda un sentido directriz o se niega a pensar hasta el fin este fin del sentido de la historia.

Para Nancy, nuestra historia conoce, por un lado, las terribles consecuencias totalitarias a las que nos ha llevado la demanda de sentido, su puntuación como verdad inmanente y efectiva: “figuras del sentido consumado, significándose a sí mismo y absorbiéndose sin resto en su significado, incluso en su referente” (Nancy, 2003a: 138). Sabemos hoy de los riesgos de esta concepción del sentido de la historia que ha llevado a pensar que “la política *debe* ser destino, tener la historia por carrera, la soberanía por emblema y el sacrificio por acceso” (2003a: 138). Pero, también, perduran aún los pensamientos como el del historicismo y la historización que todavía presuponen a la historia como aquello natural que ha desde siempre comenzado y que no cesa de continuar, sosteniendo, con ello, ya sea bajo un pensamiento dialéctico o bajo la ley de causalidad, una determinación histórica. Y allí, de nuevo, el riesgo es justamente la imposibilidad de pensar la contemporaneidad, de abrir hacia un futuro y de ofrecer un presente, reduciendo la historia o bien a un sentido teleológico o bien a una colección de hechos, es decir, a “una producción sin fin de *efectos*, aunque nunca la *efectividad* de un comienzo” (Nancy, 2000: 112).

Se trata, una y otra vez, de escapar al mismo tiempo del anonadamiento del sin-sentido y de la búsqueda melancólica de un sentido directriz para hacer lugar a la pregunta genuina por la relación contemporánea con la historia que Nancy (2003b: 96) explicita de este modo:

¿es posible *hacer* una historia, *re-comenzar* una historia –o la Historia misma– a partir de su no-fundación? ¿Es posible hacerse cargo a la vez de la ausencia de autoconstitución (por tanto, de otra relación con lo prefilosófico distinta a la relación tan problemática con la exterioridad perdida y deseada de la *physis* y del *mythos*) y de la ausencia del autoacabamiento (por tanto, de la separación de las teleologías, las teologías y los mesianismos)?

Para responder a estos interrogantes, deberemos “pensar sin reservas este fin polimorfo y proliferante del sentido, porque es ahí, solamente, donde tenemos alguna oportunidad de pensar la proveniencia del sentido, y cómo un sentido, una vez más, nos llega” (2002: 3).

1.1.2 Fin de las fuentes, comienzo del exceso seco del sentido

Asumir el fin del sentido de la historia significa, sin más, asumir el fin del sentido a secas, el fin del sentido en todos los sentidos. Porque no son sólo ciertas significaciones las que se encuentran hoy invalidadas sino que “es en el lugar mismo de la formación, del nacimiento de la donación del sentido que se abre un extraño agujero negro” (2002: 1). Ya no hay dirección, referencia, trascendencia o inmanencia capaz de garantizar un sentido. Desde que nos encontramos al interior de la clausura del sentido direccionado, desde que ya no podemos tener sentido remitiéndolo a un origen o a un fin, a una esencia o a un destino, podemos afirmar que el acontecimiento de nuestra época es el del sentido errante sin puntos cardinales que direccionen su movimiento: “fin de las fuentes, comienzo del exceso seco del sentido” (2003a: 47)

Hay para nosotros un pensamiento que está acabado, “un modo del pensamiento que se lo ha llevado el naufragio del sentido, es decir el acabamiento del Occidente (Dios, Historia, Hombre, Sujeto, Sentido mismo)” (2002: 4). Sin embargo, es allí, en ese retiro, que algo como un sentido a la altura del fin aún nos llega y *hace* sentido en su errancia, en su carácter imprevisible, abriéndonos, al mismo tiempo, al máximo peligro y a la máxima oportunidad. Para decirlo de otro modo, recuperemos la imagen estelar que no casualmente insiste también en otros

pensadores de lo contemporáneo que convocaremos en este recorrido. La historia del sentido es la historia del *des-astre*:

El desastre es el del sentido: desamarrado de los astros, los astros mismo desamarrados de la bóveda, de su claveteado o de su puntuación titilante de verdad(es), el sentido se escapa para *hacer sentido* a-cósmico, el sentido se hace constelación sin nombre y sin función, desprovisto de toda astrología, enviándolas a los confines (2003a: 72) [el subrayado es nuestro]

Entonces, para poder recibir la “señal sin mensaje” de eso que aún *hace* sentido, deberemos como primera instancia, al decir de Nancy, suspender toda *consideración*; esto es, suspender la observancia del orden sideral, la sumisión al orden ordenado, objetivo que supo otrora garantizarnos el *tener* sentido. Pero también, se trata de suspender la *desideración*, ese otro modo de sumisión, esta vez a la subjetividad deseante, siempre en falta, para quien el sentido no cesa de huir al fondo del abismo. Porque “del mismo modo en que el sentido no tiene sentido para quien se encomienda al abismo (al nihilismo), así, sin lugar a dudas, el sentido se revelaría privado de sentido para aquel que vive en el mito” (2003a: 83).

Nuestra época, nuestro “siglo se ha roto, partido, abierto sobre la «cuestión» del sentido” (2002: 16). Al interior de este diagnóstico, se trata de pensar esta apertura que es el sentido, de no colmarla ni apaciguarla con significaciones primeras o últimas cerradas sobre sí mismas (ya sea bajo las figuras insistentes de la conciencia, la autoproducción del hombre, el heroísmo del destino, etc.) ni tampoco de negarla haciendo del espaciamiento del sentido un abismo anonadante e insensato. Para Nancy, el sentido es la apertura. Es la apertura de la significancia anterior a toda significación, el espaciamiento que abre al “infinito de las ocurrencias posibles de sentido” (2003a: 25) como también de no sentido. A diferencia de la verdad, que es siempre la presentación puntual de una significación o de un ser-tal, el sentido es el encadenamiento, el intervalo que espacia las puntuaciones, el movimiento que hace posible la venida a la presencia, separando en aquello que adviene lo que no es él, para que él sea¹³. De lo que se deriva que donde el sentido

¹³ En *Un pensamiento finito* (2002: 5), Nancy lo afirma de este modo: “El sentido no es lo que él es en sí si no lo es «para sí» [à soi]”. Y agrega: el “el a del a-sí [à soi], con todos los valores que se le pueden dar (deseo, reconocimiento, especularidad, apropiación, incorporación, etc.) es para empezar la fisura, la separación, el espaciamiento de una apertura” (2002: 6). Pero esta apertura no es sólo moral (no refiere solamente a la alteridad o la diferencia) sino que es *ontológica*: es el ser en tanto sentido el que está abierto, el que es esta apertura, este no-pertenecerse y este no-retornarse [la imagen, como veremos en el capítulo 3, constituye un procedimiento privilegiado para dar a ver esta apertura].

–el espaciamiento que precede toda relación y garantiza que no haya *ipse* cerrado sobre sí mismo, reducido y retenido en su apropiación– es apropiado (por la dialéctica o la identidad) lo que resta es, sin más, lo *insensato*.

Allí donde se afirma, “de un lado, el último despliegue de lo in-sensato, a la vez monstruoso y agotado [y,] del otro, pensamientos abatidos, extraviados o deprimidos, pensamientos del poco-o-nada-de-sentido (pedazos de «humanismo», absurdo, juegos amargos)” (2002: 16) nos corresponde no ceder ni a las luces de la razón ni a la oscuridad del abismo del escepticismo: se tratará, en todo caso, de difractar y multiplicar las luces, de recomenzar otras constelaciones, otros montajes de sentido que sean *nuestros*, de los que podamos ser *contemporáneos*. De una u otra manera, ni sentido dado, ni sentido anunciado; ni sentido cerrado, ni sentido abismado; “ni consideración ni desideración: fin de la sideración en general. *Praxis*” (2003a: 76). Praxis del pensamiento, praxis del sentido que será también acción transformadora: “‘cambiar el sentido del sentido’, pasar del tener al ser” (2003a: 23)

1.1.3 Recomenzar “nuestro tiempo”: lo contemporáneo como *performativo*

Cambiar el sentido del sentido, cambiar el sentido del tiempo para llegar a ser contemporáneos, para apropiarnos de un tiempo que sea *nuestro* y recomenzar el hacer de la historia, esa parece ser, desde Nancy, la praxis que nos toca. Llegar a

De allí que, en *Ser singular plural*, Nancy (2006: 17) se detenga a delinear una nueva ontología que no sea ni la del individuo (o de la ipseidad de un sí mismo solipcista y autofundado), ni tampoco la de un sujeto (cuya esencia pueda ser hipostasiada en la identidad de una comunidad o sociedad). Para Nancy, el ser coincide sin más con la existencia que es siempre con-otros existentes y es por esto, entonces, que el ser no puede decirse más que como *somos*, ser-en-común, ser-con, ser singular plural: “La verdad del *ego sum* es un *nos sum* –y este «nosotros» se dice de los hombres para todos los entes con los que «nosotros» somos, para toda la existencia como ser-esencialmente-con, como ser cuya esencia es el con” (2006: 49). Nada preexiste al con: ninguna esencia compartida de antemano, ninguna inmanencia. De hecho, “nada preexiste: sólo existe lo que existe” (2006: 44) y todo lo que existe co-existe.

“Ser”, “sentido” y “con” son co-esenciales y es por esto que el sentido “se ha vuelto el nombre desnudo de nuestro ser-los-unos-con-los-otros. No «tenemos» más sentido porque somos el sentido, enteramente, sin reserva, infinitamente, sin otro sentido que «nosotros»”. El “con” que indica la co-existencia singularmente plural del nosotros es el espacio por donde el sentido se produce y circula; espacio que es condición absoluta del sentido en tanto, como decíamos, el sentido sólo hace sentido en la remisión incesante, en el trazo que singulariza y participa cada singular en su ser-con-otros (sin origen ni objetivo último, sin progresión, ni trazado lineal).

A esta esencial multiplicidad y no-reabsorción del sentido que indica el sin-esencia del existir, así como también su ausencia de fundamento, Nancy lo denomina *finitud*. La finitud es el sentido; sentido que designa “que el ser no remite a nada, ni a substancia, ni a sujeto, ni siquiera a «ser», sino a un *a* de un ser-*a*, a sí, al mundo, que produce también la apertura, o el arrojado, el ser-arrojado de la *existencia*” (2002: 9). O, para decirlo de otro modo, finitud quiere decir que “*todo* el sentido está en la inapropiación del «ser», cuya existencia (o el existir) es la apropiación misma” (Nancy, 2002: 10).

afirmar un tiempo que sea nuestro implica, para comenzar, suspender la concepción del tiempo que lo figura como un correr incesante, como una continua sucesión homogénea de presentes. Porque lo que allí se pierde justamente es el espaciamento, la apertura que hace posible el pasaje de un presente a otro, el encadenamiento que, decíamos, es el sentido. Es en esa apertura, que Nancy denomina “ocurrencia” (2000: 117) en tanto espacia los presentes indicando que algo ocurre *entre* ellos, que se ofrece para nosotros la posibilidad de abrir el tiempo (o mejor, de apropiarnos de esa alteridad y esa apertura que es el tiempo), para que algo como un nosotros-común tenga lugar.

Desde que ya no podemos comprendernos como una etapa determinada al interior de un proceso determinado, desde que ya no recibimos nuestro sentido de la historia “debemos decidirnos a enunciar nuestro «nosotros», nuestra comunidad, a fin de entrar en la historia. Debemos decidirnos a —y cómo— estar en común, cómo permitir a nuestra existencia existir” (Nancy, 2000: 128). Y esto, afirma Nancy (2000: 128):

No sólo es cada vez una decisión política, es una decisión a propósito de lo político: si y cómo permitimos a nuestra alteridad existir en conjunto, inscribirse como comunidad e historia. Debemos decidirnos a hacer —a escribir— la historia, lo que quiere decir exponernos a la no-presencia de nuestro presente y a su *llegada* (en cuanto un «futuro» que no es un presente que sucede, sino la llegada de *nuestro* presente).

En este sentido, decidirnos a hacer lugar a un *nosotros* a la altura de la ontología del ser-con será también decidirnos a exponer y escribir un espacio-tiempo que imaginemos y simbolicemos como compartido. Ya que, como firma Nancy (2006: 76):

Estar juntos significa ser al mismo tiempo (y en el mismo lugar, que en sí mismo es la determinación del «tiempo» como «tiempo contemporáneo»). El «mismo tiempo/mismo lugar» supone que los «sujetos», por llamarlos así, comparten este espacio-tiempo —pero no en el sentido extrínseco de la «participación»: es preciso que se lo participen, es preciso que se lo «simbolicen» como el «mismo espacio-tiempo», sin el cual no habría ni tiempo ni espacio.

Dicho de otro modo, para decir nosotros, cada vez, (cada vez, incluso, que decimos de hecho “nosotros”) debemos presentarnos un “aquí y ahora” compartido, que es condición de posibilidad del plural tanto como de la singularización de lo singular. En este sentido, decir nosotros implica siempre un *performativo* escénico

que abre un espacio-tiempo para la comparecencia de las singularidades; pero un performativo que no es representativo (no representa una idea, noción o concepto) sino que performa un acto de escenificación, de exposición, de com-parecencia, de “aparecerse uno a sí mismo y unos a otros”.

Desde que lo real no es sino el ser-con, la relación sin presupuestos de la que cada vez nos toca, a *nosotros*, exponer el lazo, trazar el vínculo y hacer imagen de esa relación, lo simbólico (incluso lo espectacular, por más perverso que esto sea o pueda llegar a ser) es lo real de la relación, ya que la relación no es otra cosa que su exposición. Desde esta perspectiva, la imagen y el símbolo (tal y como explicitaremos en el capítulo 3) no designan más que, como la etimología de símbolo lo indica, lo puesto-con, lo que pone en juego el *con* como tal:

Lo «simbólico» no es por tanto un aspecto del ser-social: es este ser mismo, por una parte, y por otra lo simbólico no tiene lugar sin (re)presentación: es la (re)presentación de unos a otros conforme a la cual son unos-con-otros. [...]El ser social no remite por lo tanto a ninguna asunción en una unidad interior o superior. Su unidad es enteramente simbólica: es enteramente del con. El ser social es el ser que es al mostrarse ante sí mismo, consigo mismo: es *com-parecencia* (2006: 74).

Pero incluso allí la pregunta que insiste y que deberemos recomenzar cada vez será por el cómo performarnos. ¿Cómo decirnos nosotros?, ¿cómo imaginar y escribir nuestra contemporaneidad?, ¿cómo abrir lugar a un espacio-tiempo compartido donde podamos comparecer juntos? Estas preguntas, inevitablemente, declinarán hacia la posibilidad de abrir un mundo, ya que “mundo” no es otra cosa que una manera de existir juntos. Como veremos en el capítulo que sigue, la posibilidad de abrir un mundo deberá ser repensada al interior de un diagnóstico del mundo que, hoy, amenaza sin más con desaparecer en lo inmundado. Nos tocará, entonces, recomenzar, al interior de ese diagnóstico, la pregunta por cómo afirmar un nosotros, por cómo pensar la existencia común “a la altura de este reto para el pensamiento que es la globalidad como tal (ya se la nombre como «capital», «(des)occidentalización», «técnica», «ruptura de la historia», etc.)” (2006: 62). Ése parece ser hoy nuestro modo perverso de escenificarnos, de comparecer juntos: “ahí estamos ya, ya siempre, a cada instante. Esto no es una novedad —pero hace falta, nos hace falta reinventarla cada vez, salir de nuevo cada vez a escena” (2006: 87); nos hace falta impugnar, en suma, las significaciones que hemos otorgado y establecido para este nuestro mundo-inmundado para abrir un porvenir otro del sentido

(del sentido, del mundo y de la historia).

1.2 Giorgio Agamben y el fin de la experiencia histórica. La crítica al instante y al *continuum*

Para Giorgio Agamben la imposibilidad de sentirnos contemporáneos de nuestra historia y de aferrar el presente –es decir, de sustraernos a lo que Nancy denominaba “la producción sin fin de efectos” que obtura “la efectividad de un comienzo”– debe ser comprendida también al interior de lo que el filósofo, en su primer libro publicado –*El hombre sin contenido*–, pensará como el fin de la tradición y, con ella, el fin de su transmisibilidad. Como lo afirmara en esta publicación temprana, si antes encontrábamos que en los objetos estéticos, en particular, y culturales, en general, había una identidad absoluta entre el acto de transmisión y la cosa a transmitir ya que cada objeto transmitía “a cada instante, sin residuos, el sistema de creencias y nociones que en él ha encontrado expresión”, hoy no podemos más que partir de la constatación de que la tradición ha perdido su fuerza vital. En adelante, afirma Agamben, estamos expuestos a una “acumulación de cultura” y de pasado ya que “pérdida de tradición significa que el pasado ha perdido su transmisibilidad y, hasta que no se encuentre una nueva forma de entrar en relación con él, sólo puede ser, a partir de ese momento, objeto de acumulación” (2002: 133).

Allí donde lo que se expone como perdido es el orden de sentido que garantizaba otrora la unidad entre el acto de transmisión y la cosa a transmitir, los objetos artísticos y culturales parecen haber sido privados de su valor de uso y no exponer más que un nuevo valor-extrañamiento dispuesto sólo para el goce estético. En su tercer libro publicado, *Infancia e historia*, dicha pérdida de la dimensión práctica de los objetos estéticos será extremada al punto de pensar que no es sólo la tradición la que ha perdido su transmisibilidad sino que es la *experiencia* sin más la que hoy parece hurtada al hombre. El diagnóstico realizado ya por Walter Benjamin en 1933 en su ensayo “Experiencia y pobreza” al candor de lo que significó la guerra mundial será extremado por Agamben quien hará de la pérdida de la experiencia la regla de la vida en la ciudad sin más. En la actualidad, afirma, el ciudadano convive a diario con un fárrago de acontecimientos diversos sin que

ninguno de ellos pueda convertirse en experiencia, volviendo insoportable la existencia cotidiana y obturando cualquier posibilidad de ser contemporáneos de ella¹⁴.

Al interior de este diagnóstico y más allá de la nostalgia por lo perdido, Agamben intentará indicar al mismo tiempo aquello que, al exponer su clausura, revela modos posibles de recomenzar: se tratará de repensar cuáles son las condiciones que habilita el presente para recomenzar la potencia práctica que la experiencia otorgara otrora al hombre para actuar sobre el tiempo pero sin hacer de ella el fundamento de una autoridad conservadora; es decir, se tratará de recomenzar la dimensión práctica de una experiencia cuya autoridad no esté fundada sobre la transmisión de un contenido (ni objetivo ni natural) ni sobre un sujeto universal del saber.

Ya en su primer libro, *El hombre sin contenido*, Agamben (2002: 92) había trazado la afinidad entre el término “experiencia” y el término griego “práctica” indicando que en ambas se afirma el mismo sentido de “un *ir a través*, de un paso que va hasta el límite [...] aquello hacia donde se dirigen el movimiento y la acción”. En este mismo libro, Agamben sugería que la experiencia como conocimiento de las cosas singulares había perdido su lugar en manos de la técnica y la ciencia, en cuanto conocimiento de lo universal, y que su transmisibilidad antes confiada, entre otras, al arte como expresión de la tradición, se había clausurado al haberse perdido la “unidad inmediata de la subjetividad del artista con su materia” (2002: 48). En *Infancia e historia*, el filósofo insistirá en lo dicho afirmando que desde que la experiencia ha sido reducida a la dimensión sustancial del sujeto de conocimiento y homologada al experimento metódico de la ciencia moderna -que la desplaza hacia

¹⁴ Prueba de ello, afirma Agamben, serían paradigmáticamente las poéticas de Baudelaire y Rilke, entre otras. La primera, afirma, hace de la suspensión de la experiencia, del shock, su modo de crear en el desgarrar un lugar común justamente en lo in-experimentable: “en una condición en que al hombre le ha sido expropiada la experiencia, la creación de semejante ‘lugar común’ solo es posible mediante una destrucción de la experiencia que, en el mismo momento en que desobedece a su autoridad, devela de golpe que esa destrucción es en realidad la nueva morada del hombre” (2007: 56). La poética de Rilke, en cambio, parece suspendida entre dos gestos: aquel en que ciertas criaturas se exponen absolutamente libradas de la experiencia, al tiempo que otras exponen una nostalgia por la transmisibilidad y la “acumulación de lo humano” perdida. Dice Agamben (2007: 58) al respecto: “estar suspendido entre esos dos mundos como un ‘desheredado’ (‘cada época’, escribe en la séptima elegía, ‘tiene tales desheredados, a quienes ya no les pertenece lo que fue, y lo que será todavía no’) es la experiencia central de la poesía de Rilke que, como muchas obras que se consideran esotéricas, no tienen en absoluto un contenido místico, sino la experiencia cotidiana de un ciudadano del siglo XX”.

los instrumentos y los números encargados de cuantificar y prever su efectividad- es toda una experiencia práctica de la historicidad la que se ha perdido para el hombre.

Una misma idea acompaña la concepción moderna del tiempo y la anulación de la experiencia: aquella en que, homologada al conocimiento científico, la experiencia se vuelve esencialmente progresiva e infinita, algo que es posible *hacer* pero nunca *tener*. Desde esta perspectiva, tanto la experiencia singular cuanto el momento presente posponen su sentido relegándolo a la dimensión futura de un conocimiento absoluto, a un proceso progresivo y dialéctico que no *tendrá* sentido más que en la totalidad (que, por lo demás, nunca se alcanza). Contra esta representación del tiempo y del conocimiento, en otro de los ensayos que conforman este libro –“Tiempo e historia. Crítica de la instante y del continuo”– Agamben se propone rastrear el modo como “la concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella” (2007: 131) para indicar, finalmente, que la concepción imperante de la temporalidad como *continuum* homogéneo y del instante como puntualidad ha acabado por hurtar cualquier posibilidad de tener experiencia del tiempo contemporáneo así como también de apropiarnos de un presente y de una historia que sea *nuestra*.

Con este objetivo, en el ensayo mencionado, Agamben recorre las diferentes concepciones de la temporalidad en el pensamiento occidental indicando aquello que insiste en cada una de ellas. El recorrido comienza con la concepción circular y continua del tiempo antiguo (greco-romano) en el que éste era concebido como *continuum* infinito y sin dirección, cuantificado a partir de instantes puntuales e inextensos permanentemente en fuga. En esta concepción física del tiempo como “algo objetivo y natural que envuelve las cosas que están dentro de él” (2007: 135), lo que se pierde, afirma Agamben, es justamente la capacidad del hombre para dominar el tiempo y apropiarse de él; en suma, es la experiencia histórica la que aparece obturada por una concepción natural de la temporalidad estrechamente vinculada al movimiento de los astros que puntúan su pasaje.

En el caso de la representación cristiana de la temporalidad, Agamben indica una mutación: la concepción circular cede ahora su lugar a una concepción lineal, direccionada, progresiva y finita de la temporalidad signada por un comienzo (Génesis) y un final (Apocalipsis). Dentro de esta concepción, surge una nueva experiencia de la historicidad (la *historia de la salvación*) que, liberada de la concepción natural del tiempo, hace de cada acontecimiento un hecho único e

insustituible. Sin embargo, en esta concepción el tiempo “todavía sigue siendo la sucesión continua de instantes puntuales del pensamiento griego” (2007: 138) y “el instante inextenso e inasible se vuelve el punto en que el tiempo toca la rueda de la eternidad” (2007: 139).

La concepción moderna de la temporalidad, insiste Agamben, no es más que la continuación laicizada del tiempo cristiano (homogéneo, rectilíneo e irreversible) aunque vaciado de la idea de fin. El sentido parece venir ahora de la mera sucesión, del mero proceso cronológico (del tiempo impuesto por el trabajo y el ideal del conocimiento científico natural) que nuevamente hurta la experiencia genuina de la historicidad:

El sentido pertenece solo al proceso y su conjunto y nunca al *ahora* puntual e inasible; pero dado que ese proceso no es más que una mera sucesión de *ahoras* conforme al antes y el después, y mientras tanto la historia de la salvación se ha tornado una simple cronología, la única manera de salvar una apariencia de sentido es introduciendo la idea, privada en sí misma de todo fundamento racional, de un progreso continuo e infinito. Bajo la influencia de las ciencias de la naturaleza, “desarrollo” y “progreso”, que simplemente traducen la idea de un proceso orientado cronológicamente, se vuelven categorías rectoras del conocimiento histórico. Semejante concepción del tiempo y de la historia priva necesariamente al hombre de su propia dimensión y le impide el acceso a la historicidad auténtica (Agamben, 2007: 140-141).

1.2.2 Hacia una experiencia práctica del tiempo y de la historia

Allí, entonces, donde hemos perdido simultáneamente la posibilidad de *tener* una experiencia auténtica de la historia y de su transmisibilidad, lo que parece haberse perdido sin más es la posibilidad de extraer del tiempo un criterio práctico de acción, de afirmar un presente como relación entre pasado y futuro, de ser, en suma, contemporáneos de un tiempo que sea nuestro: “Suspendido en el vacío, entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro, el hombre es arrojado en el tiempo como en algo extraño que se le escapa incesantemente y que aún así lo arrastra hacia adelante sin poder encontrar en él su punto de consistencia” (2002: 134). Es por eso que Agamben recupera la lectura que supo hacer Benjamin del cuadro *Angelus Novus* de Klee para pensarlo como la imagen del ángel de la historia: un ángel pasmado que, impulsado por el progreso, viaja de espaldas hacia el futuro sin

poder quitar su mirada del pasado, de esa catástrofe interminable de la que no distingue más que una acumulación incesante de ruinas.

Allí, entonces, donde la experiencia histórica aparece clausurada por la acumulación de ruinas del pasado y la fuga incesante hacia un futuro que no vemos venir, habrá que darse los medios para recomenzar la capacidad de adueñarnos de nuestro tiempo, de llegar a ser contemporáneos de nuestra situación. Para Agamben, una experiencia semejante sólo podrá venir de la mano de un cambio radical en nuestro modo de concebir la temporalidad y, con ella, de la capacidad, en suma, de proponer otra experiencia de la historicidad: una experiencia ya no natural ni anonadante sino ligada a la praxis.

De acuerdo al recorrido realizado en “Tiempo e historia” es en Marx en donde se esboza una primera aproximación a la tarea que será central para el filósofo italiano: repensar una experiencia de la temporalidad en la que el hombre no quede escindido entre su “*ser-en-el-tiempo* como fuga inasible de los instantes y su *ser-en-la-historia*” (2007: 146). Para el filósofo italiano, si bien Marx supo modificar la concepción de la historia haciendo de ella la dimensión original del hombre (su naturaleza determinada a partir de la praxis), no pudo sin embargo indicar una experiencia de la temporalidad coherente con esta concepción revolucionaria de la historia. La tarea que aún resta, entonces, es la de repensar una experiencia del tiempo más allá de la concepción metafísico-geométrica de la temporalidad. Agamben encuentra insinuada la posibilidad de una experiencia semejante en ciertos pensamientos pasados que aún no agotaron su potencia en el presente e intentará, por ello, recomenzar dichos gestos para proponer otra experiencia de lo contemporáneo, del tiempo y de la historia que no sea ni la del instante ni la del *continuum*.

El pensamiento Gnóstico, por caso, había opuesto, al círculo griego y a la línea recta del cristianismo, la concepción de un tiempo representado como una línea interrumpida: “un tiempo incoherente y no homogéneo, cuya verdad está en el momento de brusca interrupción en el que el hombre se apodera con un repentino acto de conciencia de su condición de resucitado” (2007: 148). Los estoicos también habían imaginado un tiempo adecuado a la acción y decisión del hombre y no un tiempo objetivo, cuantificado y continuo, independiente de nuestro control. Su modelo, afirma Agamben (2007: 149), es “el *cairós*, la coincidencia repentina e

imprevista en que la decisión aprovecha la ocasión y da cumplimiento a la vida en el instante”.

Más cercano a nuestro días, Agamben encuentra en los escritos de Benjamin (específicamente en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia*) y Heidegger (en *Ser y tiempo*) la posibilidad de continuar dichas experiencias. De Benjamin retoma la propuesta de oponer al presente anonadado de una temporalidad concebida como lineal e infinita, la imagen kafkiana “de un ‘estado de la historia’ donde el acontecimiento fundamental siempre está sucediendo y la meta no está lejana en el futuro sino que ya está presente” (2007: 150); al tiempo homogéneo y vacío, “la conciencia revolucionaria que hace saltar el *continuum* de la historia” (2007: 150) y al instante cuantificado “un ‘tiempo-ahora’ (*Jetzt-Zeit*), entendido como detención mesiánica del acaecer” (2007: 150). Y es de Heidegger de quien recupera la experiencia del tiempo en cuyo centro “ya no está el *instante* puntual e inasible en fuga a lo largo del tiempo lineal, sino el *momento* de la decisión auténtica” (2007: 152).

Se trata, en ambos casos, de una experiencia de la temporalidad que, cercana a la concepción marxiana de la historia, se afirma como praxis:

La historia no es entonces, como pretende la ideología dominante, el sometimiento del hombre al tiempo lineal, continuo, sino su liberación de ese tiempo. El tiempo de la historia es *cairós* en el que la iniciativa del hombre aprovecha la oportunidad favorable y decide en el momento de su libertad. Así como al tiempo vacío, continuo e infinito del historicismo vulgar se le debe oponer el tiempo pleno, discontinuo, finito y completo del placer, del mismo modo al tiempo cronológico de la pseudo historia se le debe oponer el tiempo *caiológico* de la historia auténtica (2007: 154).

La línea interrumpida de los gnósticos, el *cairós* de los estoicos, el tiempo-ahora benjaminiano y el momento de la decisión heideggereana, son los modos que encuentra Agamben de proponer otra experiencia de la temporalidad y con ella otra experiencia de la historia. Porque la temporalidad concebida como linealidad infinita y homogénea, como movimiento progresivo y teleológicamente orientado¹⁵, no ha

¹⁵ Como insistiera en otro de los capítulos que conforman *Infancia e Historia* –“El príncipe y la rana”– es la experiencia dialéctica del tiempo y de la historia lo que Agamben se propone discutir, “pues la dialéctica sobre todo es aquello que permite contener y recoger en una unidad (*dia-légesthai*) el *continuum* de los instantes negativos e inasibles” (2007: 143). Para ello, opondrá al materialismo dialéctico de Adorno (en la que, para el filósofo italiano, aún insiste la idea de “mediación” y “proceso global” (2007: 164)), la idea de materialismo histórico de Benjamin que se resiste a ser pensado desde las categorías del tiempo progresivo, lineal y continuo. Al final de este artículo, lo que se afirma es la necesidad de pensar una dialéctica que no sea deudora de esta concepción conservadora de la temporalidad; una dialéctica sin abstracciones ni mediaciones cuyo modelo lo encuentra nuevamente

funcionado sino como un modo conservador de impedir la decisión efectiva en el presente y la modificación del curso de la historia, posponiendo en un futuro utópico e ideal la experiencia revolucionaria del tiempo pleno.

1.2.3 Recomenzar: la exigencia de lo contemporáneo

Como ya lo afirmara en una breve intervención incluida en *Idea de la prosa* bajo el título de “Idea de la época”, la apuesta por lo contemporáneo en Agamben consistirá en recuperar aquello que el tiempo de la decadencia abre como posibilidad de recomienzo de la historia. Hacer uso de la potencia de nuestro tiempo, que Agamben denomina la “edad del nihilismo”, y que se caracteriza por “*no querer ser una época histórica*”, es decir, por su rechazo a ser inscripta en la tradición o, mejor, por su rechazo a que la tradición reanude “los hilos de su perversa y antiquísima textura”, implicaría, para comenzar, resistir al cómputo malicioso que pretende delimitarla, catalogando sus novedades y tendencias así como también, como decíamos, a las proyecciones temporales que anonadan el presente en consideraciones nostálgicas, apocalípticas o utópicas. Allí afirma (1989: 70):

Como si más allá de esta alternativa no existiese la única probabilidad propiamente humana y espiritual: la de sobrevivir a la extinción, de saltarse el fin del tiempo y de las épocas históricas, no hacia el futuro o el pasado, sino hacia el corazón mismo del tiempo y de la historia. La historia tal y como nosotros la conocemos no ha sido más que su propia e incesante puesta al día, y sólo en el punto en que su pulsar se detiene existe la esperanza de aprovechar la ocasión que en él se encierra, antes de que sea traicionada en un posterior envío histórico-epocal. En nuestro obstinado darnos tiempo, perdemos el sentido de este don, de la misma manera que la razón misma del lenguaje se pierde en nuestro incesante tomar la palabra.

En este contexto, de lo que se tratará es de detener el pulsar de la historia para abrir espacio a lo contemporáneo. Es específicamente en un ensayo incluido en *Desnudez* y titulado “¿Qué es lo contemporáneo?” en donde Agamben dará tres definiciones de este término indicando, con ello, modos posibles de responder a esta exigencia. La primera de ellas sugiere, no casualmente recuperando los aportes realizados por Friedrich Nietzsche (2011, 17) y retomados, a su vez, por Roland

en la propuesta benjaminiana de una “dialéctica inmóvil” (2007: 185) que será específicamente recuperada para pensar su singular propuesta de imagen-gesto.

Barthes¹⁶, que “lo contemporáneo es lo intempestivo”. En la *Segunda consideración intempestiva*, texto donde Nietzsche criticaba la fiebre histórica a favor de un “desfase” en un intento por pensar una posible relación con el pasado en donde éste “no se vuelva sepulturero del presente” (Nietzsche 2006: 45), se afirmaba que el sentido de la filología en nuestro tiempo, si lo tiene, no puede ser más que “el de actuar de una manera intempestiva, es decir, contra el tiempo y, por tanto, sobre el tiempo y, yo así lo espero, a favor de un tiempo por venir” (Nietzsche 2006: 60). En todos los casos, afirma Nietzsche, se tratará de “utilizar el pasado en beneficio de la vida y transformar los acontecimientos antiguos en historia presente” (Nietzsche 2006: 82) para evitar acabar devorados por la acumulación.

En este sentido, y en consonancia con el planteo de Nietzsche, Agamben afirma que quienes coinciden excesivamente con su tiempo no pueden ser contemporáneos de éste, siendo por esto necesario *hacer espacio* en el tiempo, introducir un desfase, una discronía, un anacronismo para poder, así, aferrarlo y percibirlo mejor. La contemporaneidad, nos dice el filósofo italiano, “es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo” (Agamben 2011: 19).

Leyendo el poema “El siglo” de Ósip Mandelstam¹⁷, Agamben afirmará que lo contemporáneo como relación implica un desfase doble, en tanto introduce un espaciamento en la época pero también entre el tiempo de la historia colectiva y el tiempo de la vida del individuo. El poema, nos dice, expone la espalda quebrada de la historia; nos muestra la fisura que indica no sólo la discontinuidad entre dos siglos (XIX y XX), sino la fractura al interior mismo del siglo naciente que ya no puede voltearse a ver su huellas sin exponer en este gesto imposible su rostro demente. Sin embargo, para Agamben, la fractura expuesta por el poema indica no sólo una reflexión en torno al tiempo o la época, sino sobre todo en torno a la relación particular que el poeta entabla con ella. En este sentido afirma: “el poeta, en cuanto

¹⁶ Es en *Como vivir juntos* (2005: 48) en donde Barthes sugiere que la pregunta por la concomitancia temporal arroja “una relación insospechada entre lo contemporáneo y lo intempestivo” para la que “el calendario no responde bien”.

¹⁷ Cabe mencionar que también Alain Badiou en *El siglo* (2011) optó por pensar la época desde éste texto poético.

contemporáneo, es esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre que debe suturar la rotura” (2011, 20)¹⁸.

La segunda definición de lo contemporáneo que Agamben expone en este texto arriesga lo siguiente: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (2011, 21); o, dicho de otro modo, contemporáneo es quien hunde su pluma en la tiniebla del presente, quien no se deja cegar por las luces del siglo. Percibir la oscuridad, afirma Agamben, no alude a una cuestión privativa (a una no-visión) sino “a una actividad y una habilidad

¹⁸ Para comprender mejor este desfase doble, esta doble fractura, podemos remitirnos a *El tiempo que resta* ya que es allí donde, a partir de una lectura minuciosa de las Cartas de Pablo, Agamben reflexiona sobre esta cesura que no sólo interpola el tiempo cronológico sino que traza una división al interior mismo de la experiencia del tiempo del hombre indicando siempre un *resto* que, a la vez que impide la coincidencia consigo mismo, hace posible la comprensión y el actuar práctico sobre la historia. Según lo expuesto en este libro, el *resto* que aquí está en cuestión debiera ser comprendido como la huella de una experiencia cairológica del presente, como la aprehensión de lo que Agamben elige pensar –en consonancia con lo ya planteado en *Infancia e Historia*– como “el tiempo-de-ahora mesiánico”. El tiempo mesiánico, afirma, no sería un tiempo por venir, ni tampoco coincidiría sin más con el fin de los tiempos. Se trataría por el contrario del tiempo que resta si se divide la cesura que separa el tiempo cronológico del escatológico. Lo que allí encontramos es un tiempo contraído, un presente cairológico, el “tiempo breve” y abreviado como “paradigma del tiempo histórico” (2006: 15).

Como anunciara ya en la cita de *Idea de la prosa* que convocábamos al comienzo, de lo que se trata es de pensar ese “don del tiempo” que (como el don del lenguaje que no coincide con ninguna palabra efectiva, o como el don del pensamiento que no coincide con lo pensado) no coincide con la representación en curso que tenemos de él. No casualmente entonces, Agamben recupera del lingüista Gustave Guillaume su noción de “tiempo operativo” que introduce un desfase respecto de la “imagen-tiempo” de la gramática que divide el pasado del futuro mediante un corte presente. Dicha imagen-tiempo, afirma (2006: 71), “nos presenta un tiempo ya construido, pero no nos muestra el tiempo en acto de construirse en el pensamiento”, es decir, hurta la duración, el tiempo operativo que la mente emplea en realizar dicha representación. Mediante la noción de “tiempo operativo” de Guillaume lo que se introduce, para Agamben, es un desfase, un retardo al interior de todo acto de pensamiento, de enunciación o de representación. En este sentido, afirma el filósofo italiano (2006: 72): “Es como si el hombre, en cuanto ser pensante y parlante, produjera un tiempo ulterior respecto al cronológico que le impidiera coincidir perfectamente con el tiempo del que puede hacerse imágenes y representaciones. Este tiempo ulterior no es, sin embargo, otro tiempo, algo así como un tiempo suplementario que se añade desde afuera al tiempo cronológico; es, por así decirlo, un tiempo dentro del tiempo –no ulterior sino interior– que mide sólo mi desfase respecto a él, mi ser en cuanto desfasado y no coincidente respecto a mi representación del tiempo, pero precisamente por esto, también mi posibilidad de completarla y entenderla”.

De allí que Agamben piense la contracción mesiánica como “*el tiempo que el tiempo nos da para acabar [...]* el tiempo del que tenemos necesidad para concluir el tiempo... y en este sentido, *el tiempo que resta*” (2006: 72). Así, “mientras que nuestra representación del tiempo cronológico, como tiempo en el *que* estamos, nos separa de nosotros mismos, transformándonos por así decirlo en espectadores impotentes de nosotros mismos, que contemplamos sin tiempo el tiempo que huye, su incesante carencia de sí mismo, el tiempo mesiánico como tiempo operativo en el cual aprehendemos y completamos nuestra representación del tiempo, es el tiempo *que* somos nosotros mismos..., y por ello el solo tiempo real, el solo tiempo que tenemos” (2006: 73).

Según lo dicho, el tiempo mesiánico que Agamben propone, lejos de postular el cumplimiento, como resultado dialéctico del proceso histórico, abre la posibilidad de experimentar en el presente no otro tiempo sino un cronos aprehendido y contraído que se distingue de la sucesión continua de instantes inextensos y “abre el presente como exigencia de cumplimiento” (2006: 80). En él, afirma Agamben (2006: 78) “el pasado queda trasladado al presente y el presente extendido en el pasado” abriendo una zona de relación contemporánea, práctica, entre los tiempos.

particulares que, en nuestro caso, equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla, su especial oscuridad, que no es, sin embargo, separable de esas luces” (2011: 22). De lo que se tratará, entonces, es de intentar percibir la oscuridad que los reflectores del poder espectacular intentan invisibilizar con sus luces enceguecedoras, pero para ver allí –en este punto cercano a lo que propondrá Didi-Huberman en *La supervivencia de las luciérnagas* (2012)¹⁹– el titilar menor de esas otras luces que nos hacen mínimas señales y que están prontas a desaparecer en el régimen de visibilidad que impone el poder espectacular del capital. Estableciendo una comparación con la oscuridad del cielo que percibimos porque las galaxias se alejan de nosotros a una velocidad mayor a la de la luz de las estrellas que intenta alcanzarnos, Agamben afirma que “percibir en la oscuridad del

¹⁹ En *La supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman parte la desencantada tesis histórica de Pasolini según la cual las luciérnagas habrían desaparecido (y con ellas, lo propiamente humano, inocente y común) ante el triunfo de una oscuridad política fascista que opera mediante la sobreexposición gloriosa y enceguecedora de “los reflectores de los miradores y torres de observación, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los platós de televisión” (2012: 22) y que habría acabado por asimilar la totalidad de los modos de vida en común a la vida de la burguesía, impidiendo otro modo de aparecer “que no sea bajo el reino –la luz cruda, cruel, feroz– de la mercancía” (2012: 26). En este libro, Didi-Huberman recupera este diagnóstico pero para intentar revertir su alcance. Allí donde el diagnóstico indica que es el triunfo total de la *exhibición* mercantil el que impide el *aparecer* de las luciérnagas (y, con ella, de las resistencias *supervivientes* que impugnan su orden), para Didi-Huberman se trata de no ceder a lo “que la máquina quiere hacernos creer” (2012: 31), esto es: que lo ha subsumido todo en su lógica y que ya no hay espacio para la resistencia. Su apuesta, en cambio, insiste en la necesidad de intentar ver menos el *todo* (el todo de la máquina, de la noche o de la luz gloriosa), que lo que aún aparece *pese a todo*; ensayar modos, en suma, de cambiar la mirada y el deseo que la mueve para llegar a ver esas señales, esas apariciones singulares: las luciérnagas débilmente luminosas que aún escanden la oscuridad y la sobreexposición de la luz gloriosa. En torno a esta definición de lo contemporáneo que propone Agamben, Didi-Huberman afirma que: “sería, pues, tomando el paradigma que aquí nos ocupa, darse los medios de *ver aparecer las luciérnagas* en el espacio sobreexpuesto, feroz, excesivamente luminoso, de nuestra historia presente. Es una tarea, añade Agamben, que exige a la vez coraje –virtud política– y poesía, que es el arte de fracturar el lenguaje, de quebrar las apariencias, de desunir la unidad del tiempo”. (2012: 53).

Cabe destacar, sin embargo, que este libro despliega una crítica al pensamiento agambeniano. Didi-Huberman le discute a Agamben su “visión apocalíptica” (2012: 60), el hecho de proceder mediante un diagnóstico que afirma una destrucción radical y propone luego, a su entender, una redención por la trascendencia. Entre estos dos movimientos, para Didi-Huberman, Agamben se perdería de ver los contra-tiempos, las resistencias y aquello que impugna el todo glorioso o espectacular. De todas maneras, nos interesa recuperar de este libro menos esa contra-lectura (por lo demás, discutible) que lo que nosotros encontramos como puntos en común de ambas: la apuesta por ver esas supervivencias –esas luces que intentan alcanzarnos– en la inmanencia del tiempo histórico. Tal y como lo veremos en el capítulo 3, para Agamben, como para Didi-Huberman, dicha apuesta declina en un revitalizado pensamiento en torno a la imagen y la imaginación (a su frágil intermitencia) como dispositivo político para operar encuentros entre tiempos heterogéneos. Para decirlo con las palabras del pensador francés: “En nuestro propio mundo histórico [...], en ese mundo en el que «el enemigo no ha acabado de triunfar» y en el que el horizonte parece ofuscado por el reino y por su gloria, el primer operador político de protesta, de crisis, de crítica o de emancipación debe ser llamado *imagen* en cuanto que es lo que se revela capaz de *franquear el horizonte* de las construcciones totalitarias” (2012: 91).

presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede: eso significa ser contemporáneos” (2011, 23).

La dificultad, entonces, lo que hace que lo contemporáneo no sea un dato sino una tarea y una urgencia, radica en este doble gesto paradójico: ser contemporáneos “significa ser capaces, no sólo de mantener la mirada fija en la oscuridad de la época, sino también de percibir en esa oscuridad una luz que, dirigida hacia nosotros, se nos aleja infinitamente. Es decir, una vez más: ser puntuales en una cita a la que sólo es posible faltar” (2011: 23). Pero allí donde la cita, como espacio-tiempo de un encuentro paradójico (entre oscuridad y luz, presente y pasado), como *puntualidad*, parece escapárseos irremediabilmente, podemos recomenzar la idea misma de “cita” de otro modo. De hecho, Agamben (2011: 23-24) continúa su reflexión afirmando:

Entiendan bien que la cita que está en cuestión en la contemporaneidad no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico: es, en el tiempo cronológico, algo que urge dentro de este y lo transforma. Esa urgencia es lo intempestivo, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo en la forma de un “demasiado temprano” que es, también, un “demasiado tarde”; de un “ya” que es, también, un “no todavía”.

En este punto, para pensar los alcances de esta cita intempestiva en la que el filósofo cifra la posibilidad de llegar ser contemporáneos, podemos recuperar lo expuesto en el *Hombre sin contenido* donde Agamben otorgaba un marco para pensar este encuentro paradójico en el uso que W. Benjamin proponía para la cita textual al interior del diagnóstico del fin de la tradición y su transmisibilidad. En este libro temprano, Agamben afirmaba que –según Benjamin– la cita adquiere su potencia, su “fuerza agresiva” en el presente, justamente allí donde ésta es arrancada de su contexto, privada de la transmisión inmediata del significado que le otorgara la tradición, enajenada del orden en que encontraba su valor y su sentido. En este quiebre, en la rotura de la transmisibilidad, la «*citation à l'ordre du jour*», el uso impuntual, discontinuo y enajenado del pasado adquiere para Agamben un verdadero valor práctico, revolucionario.

Es para pensar el encuentro impuntual que está en cuestión en lo contemporáneo que Agamben hará uso de la concepción benjaminiana del “ahora de la cognosibilidad”. Mediante esta noción, Agamben intenta postular un momento donde la relación entre el pasado y el presente suspende su garantía en la linealidad temporal y propone, en cambio, una “citación a la orden del día”, una citación

caiológica donde un fragmento del pasado ya no es recibido pasivamente sino que trae consigo un elemento dinámico capaz de ser prácticamente desarrollado en el presente. Allí, entonces, en la apuesta caiológica por la contemporaneidad, lo que se avizora es un nuevo modo de transmisibilidad cuya garantía ya no podrá encontrarse en la tradición sino tan solo en la oportunidad práctica que cada presente, que cada ahora mesiánico, abre para nosotros. Como sugiriera Leland de la Durantaye (2009: 138), mediante este uso “Agamben busca conciliar los elementos no sólo de una *cairología* que es una concepción radicalmente diferente del tiempo, una concepción radicalmente diferente de la relación entre el instante y el *continuum*, sino también una *cairología* del pensamiento y de la lectura: *una caiología de la transmisión histórica*” [la traducción es nuestra].

La tercera y última definición afirma que lo contemporáneo signa al presente como arcaico: “Arcaico significa: próximo al *arché*, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en éste, como el embrión continúa actuando en los tejidos del organismo maduro, y, el niño, en la vida psíquica del adulto” (Agamben 2011, 26). Como insistiera en diversas publicaciones, para Agamben el origen no debe ser comprendido como germen natural de la especie ni como raíz enterrada en un tiempo pasado, “no es un acontecimiento arquetípico separado *in illo tempore*, sino que en sí mismo es esencialmente histórico” (2007: 209). Más allá de la oposición cronológica entre sincronía y diacronía, el *arché* se definiría como ‘ultra-historia’: “algo que todavía no ha dejado de acaecer y que, [...] garantiza la inteligibilidad de la historia y su coherencia sincrónica” (2007: 211)

Se trata, entonces, de pensar el origen no como causa sino como potencia “más allá de todo destino específico y de toda vocación genética” (1989: 79). Por ello, no resulta casual que sus indagaciones en torno a esta noción se encuentren en estrecha vinculación con una pregunta por el lenguaje (en particular por la “voz” y la “infancia”), con la constatación de que ‘hay lenguaje’, de que ‘el hombre habla’ aunque no lo haga siempre, aunque pueda no hacerlo (*cfr.* 2007: 213-222). Dicho de otro modo, es en la constatación de que *hay* lenguaje pero que no lo *tenemos* naturalmente, que hay en él una resto negativo que garantiza su potencia – de hablar y de no hacerlo–, que Agamben encuentra la hendidura, el origen-límite, la

“indeterminada inlatencia” (1989: 79) que hace del hombre un ser histórico. Porque, tal y como afirma en *Infancia e Historia* (2007: 218):

para un ser cuya experiencia del lenguaje no se presentara desde siempre escindida en lengua y discurso, que fuera desde siempre hablante, desde siempre en una lengua indivisible, no existiría ni conocimiento, ni infancia, ni historia: estaría siempre inmediatamente unido a su naturaleza lingüística y no encontraría en ninguna parte una discontinuidad y una diferencia donde algo como un saber y una historia pudiera producirse.

Es, por lo tanto, en esta experiencia con la potencia del lenguaje, en este *experimentum linguae* con el *arché* que antecede todo contenido específico, que el hombre se revela como un ser histórico cuyas posibilidades no están escritas, un ser sin-fundamento (no teniendo nada que decir ni expresar necesariamente), un ser “expulsado fuera de sí, no como los demás vivientes, a una aventura y a un ambiente específico, sino, por primera vez, a un *mundo*” (1989: 79). Así, el origen-límite no indica más que la apertura que expone al hombre a un mundo y a una historia más allá de cualquier tradición codificada o propiedad específica, que hace de él –como dijéramos recuperando a Sloterdijk– un poder-comenzar-ya-comenzado. Y es dicha fractura, en suma, la que signa al pensamiento y a la palabra como tarea: apropiarse, cada vez, prácticamente, de una historia y de un mundo que sea nuestro, de los que podamos ser contemporáneos.

Lo que insiste, por consiguiente, en estas tres definiciones de lo contemporáneo (como lo intempestivo, como percepción particular de la oscuridad y las luces del presente y como aquello que signa el presente como arcaico) es la necesidad de introducir una discontinuidad, una des-homogenización tanto de la experiencia del tiempo como *continuum* lineal de instantes inextensos cuanto de la lengua y el sentido como propiedad garantizada por la tradición o la naturaleza. Sólo mediante la inclusión de una cesura, en la época y en la experiencia interior del tiempo, así como también en la experiencia de la lengua, es posible hacer espacio a una relación contemporánea entre los tiempos para entablar entre ellos una citación práctica que permita actuar sobre el presente histórico, sobre el “tiempo-de-ahora”. Como dijera Agamben:

Esto significa que el contemporáneo no es sólo aquel que, percibiendo la oscuridad del presente, aferra su luz que no llega a destino; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la

historia, de “citarla” según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder. Es como si esa luz invisible que es la oscuridad del presente proyectase su sombra sobre el pasado y este, tocado por ese haz de sombra, adquiriese la capacidad de responder a las tinieblas del ahora. (Agamben 2011, 29).

1.3 Jacques Rancière y la impugnación del régimen representativo de la historia

Jacques Rancière, como Nancy y Agamben, coincide en afirmar que una palabra ha tomado un carácter obsesionante en el paisaje intelectual de los últimos veinte años: la palabra *fin*. Desde las diversas aristas del pensamiento contemporáneo, sugiere el filósofo francés (*cfr.* 2011a), nos alcanzan los ecos que declaran el fin del arte (en manos del discurso filosófico de la estética), la generalización (y, por tanto, la desaparición) de la imagen (y, con ella, de la realidad sin más, en manos de las críticas del espectáculo), el fin de las vanguardias (y su transformación en pensamiento nostálgico), el fin de las utopías políticas (en manos de un discurso crítico de izquierda que, haciendo el balance de los horrores totalitarios del socialismo y el comunismo, obtura cualquier pensamiento renovado de la emancipación).

Sin embargo, Rancière interviene en el horizonte de este desencantado paisaje del pensamiento contemporáneo con el objetivo, no de aportar una nueva voz a la polémica general, sino de otorgar otro marco de inteligibilidad a este debate y de abrir, con ello, otra potencia de recomienzo posible. Reacio al discurso de la crisis y a los diversos diagnósticos del fin, su propuesta signa en cambio los alcances de esta problemática en relación a lo que el autor prefiere pensar como *regímenes estéticos* entendiendo, por ello, “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implica una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (2009: 7).

A los diversos pensamientos que postulan el fin de la teleología, del sentido dado y direccionado como el fin de un período histórico (trazando, también ellos, su propia teleología evolutiva que traduce los cambios en los modos de producción, de circulación y de recepción del arte y el pensamiento contemporáneo como cortes temporales en la historia efectiva), Rancière opondrá otro marco de inteligibilidad. A

partir de la noción de “régimen” intentará “replantear ciertos problemas que confunden irremediabilmente nociones que hacen pasar *a priori* conceptuales por determinaciones históricas y recortes temporales por determinaciones conceptuales” (2009: 8)²⁰, mostrando que, tras ellos, se oculta siempre –como decíamos a su vez con Nancy y Agamben– un pensamiento performativo del tiempo y de la historia que instaure lo que el autor denomina un *reparto de lo sensible*.

Para Rancière, en la base de todo pensamiento hay una política estética que instaure un modo singular de distribución y recorte del espacio y del tiempo, de lo que se deriva una particular concepción de lo real. O, para decirlo de otro modo, todo régimen estético supone un reparto de lo visible, de lo decible, de los cuerpos (que tienen competencia para ver y calidad para decir), de los espacios y de los posibles e imposibles del tiempo. Para este pensador, es sobre el reparto de lo sensible que se asienta lo que denomina el “orden policial”. La “política” (a secas, y la política estética) surge, en cambio, cuando se interviene litigiosamente ese reparto y se recomienzan otros procesos de subjetivación y, con ellos, nuevas lógicas de la apariencia y la inteligibilidad. Allí, entonces, donde ciertos pensamientos hacen pasar como determinaciones históricas sus distribuciones de los cuerpos, de las voces y de las capacidades, Rancière invitará a oponer una política del *desacuerdo* que busque dar parte a los que no tienen parte en ese reparto.

En este sentido, en una conferencia titulada “¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?” (2014), Rancière afirma que una lógica parece repetirse: aquella en que la concepción empírica del tiempo como sucesión de momentos viene superpuesta a una concepción “teológica” del tiempo como juego de posibilidades” (2014: 4) que afirma lo posible y lo imposible, lo cambiante, lo imaginable, lo creíble y los futuros proyectables. Para este pensador, el uso obstinado que ha adquirido la

²⁰ La noción de “régimen” acuñada por Rancière para pensar la temporalidad, los modos de figuración de las artes y sus vinculaciones entre política y estética, apuntan a otorgar otro marco de inteligibilidad a los debates que han abordado esta problemática en términos de modernidad/posmodernidad. En este sentido, en el *Reparto de lo sensible* (2009: 33) afirma: “El modelo teleológico de la modernidad se ha vuelto insostenible, al mismo tiempo que sus repartos entre los ‘propios’ de las diferentes artes, o la separación de un dominio puro del arte. El posmodernismo, en un sentido, ha sido simplemente el nombre bajo el cual ciertos artistas y pensadores han tomado conciencia de lo que fue el modernismo: una tentativa desesperada por fundar un ‘propio del arte’ enganchándolo con una teleología simple de la evolución y de la ruptura históricas. Y verdaderamente no había necesidad de hacer, de este reconocimiento tardío de un dato fundamental del régimen estético de las artes, un corte temporal efectivo, el fin real de un período histórico”.

palabra *fin* en el pensamiento contemporáneo señala hacia algo que habría acabado alrededor de 1989: no sólo la división entre capitalismo y comunismo sino sobre todo una cierta concepción del tiempo de la emancipación y de la historia como promesa por cumplirse. “La idea de una sociedad emancipada de la dominación pertenecería a ese tiempo acabado” (2014: 4), tiempo del que se deriva un consenso ideológico que impide proyecciones futuras más allá de la mera gestión coyuntural de lo que es dado como real.

Para ello, afirma Rancière, el discurso más conservador ha recuperado la concepción teleológica de la historia del pensamiento marxista para invertir su uso manteniendo su lógica: la idea de evolución histórica necesaria resulta hoy reapropiada por el capitalismo como necesidad económica o evolución histórica necesaria del mercado. Frente a esta necesidad, las luchas contra el capital resultan reapropiadas por el discurso imperante que las reduce o bien a disputas reaccionarias tendientes a obturar el proceso modernizador, o bien a falsas disputas que finalizan por servir a la dominación que pretenden combatir.

En este contexto, afirma Rancière, la pregunta contemporánea por la emancipación aparece clausurada por una particular concepción del tiempo compartida tanto por la izquierda marxista tradicional²¹ cuanto por sus apropiadores conservadores. Se trata de:

una misma idea del tiempo: la de un proceso global que determina lo posible y lo imposible. Pero es importante subrayar que esta idea de un tiempo lineal en un sentido único no va sola. Ella se articula con la construcción de un espacio de pensamiento que separa dos categorías de sujetos: los que se dejan llevar por el movimiento de la superficie y los que saben leer la realidad del movimiento profundo (2014: 7).

La idea de un tiempo progresivo guiado por un sentido unívoco, unido a una concepción pedagógica de las masas que las postula como incapaces frente a la dominación e ignorantes de su condición, reenvía necesariamente toda idea de emancipación al pasado, haciendo de ella un posible que debe nacer de lo

²¹ A propósito, dice Rancière (2014: 7) lo siguiente: “De hecho, las formas modernas del pensamiento revolucionario se alimentaron de la tensión entre dos modelos opuestos del tiempo histórico. De un lado, se alimentaron del modelo forjado en el Siglo de las Luces. Este modelo hace de la historia humana un proceso unilineal que conduce de la salvajería originaria a los perfeccionamientos de la civilización, a la manera como el infante progresa de la ignorancia al saber. Esta concepción del desarrollo unilineal se casó con la creencia según la cual el mal es la vía del bien. Pero el relato modernista ha retenido también, de una manera menos visible, algo de la visión antigua del tiempo histórico como sucesión de ciclos, partiendo de una edad de oro y corrompiéndose lentamente hasta un estadio último de decadencia y una revolución iniciadora de un nuevo ciclo”.

imposible. De allí que, para Rancière, se tratará menos de asumir la clausura o fin del sentido emancipatorio que de disputar el régimen estético según el cual ese pensamiento de la temporalidad, de la historia y de su posibilidad de figuración se afirma como único y necesario. La pregunta por lo contemporáneo, entonces, deberá asumir la pérdida del sentido dado, unívoco y progresivo del tiempo como juego teológico y teleológico, sin asumir por ello la pérdida de la emancipación como proyección heterotópica más allá –como decíamos en el capítulo 0 a propósito de S. Villalobos– de la noción de utopía postulada por la concepción del tiempo necesario y lineal.

1.3.2 Hacia un régimen estético del sentido

A lo largo de su producción filosófica, Rancière ha distinguido tres regímenes estéticos cuyos predominios son historizables en el tiempo aunque no sucesivos; todos ellos coexisten y se confrontan en el presente. Éstos son: el ético, el representativo y el estético. En el régimen ético las producciones (artísticas y de pensamiento) son objeto de “una doble interrogación: la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos a los que ellas inducen” (2009: 21). Es allí, afirma Rancière, donde se sitúan los pensamientos prohibitivos de las artes (las disputas en torno a lo irrepresentable, por caso), así como también la oposición de la verdad al simulacro (recuperada tanto por los críticos del espectáculo cuanto por los pensamientos de la historia que perpetúan la lógica pedagógica que figura a los anónimos como ignorantes e incapaces frente a su condición). En el régimen representativo, como veremos, la jerarquía que hemos indicado de los sujetos y sus acciones entabla una relación de simetría con los modos formales de su manifestación. En el régimen estético, en cambio, el arte y el pensamiento se desligan de toda regla específica y jerárquica para afirmar otra relación y con ella una nueva potencia de recomienzo de la historia posible.

Se trata, entonces, de regímenes diversos de producción y de inteligibilidad del sentido (del sentido en general y del sentido de la historia en particular), de regímenes estéticos diversos de reparto de lo sensible. Es en *Figuras de la historia* (2013) donde Rancière se detiene a auscultar el movimiento que va de la

concepción de la historia propia del régimen ético y representativo a la concepción de la historia del régimen estético en la que el sentido se emancipa de la relación jerárquica que disponía su aparición y se erige como potencia *poiética* sobre la realidad de su in-suposición.

Una historia, afirma Rancière, es “una disposición de acciones por la cual no solo ha habido primero esto y luego a su vez esto otro, sino también una configuración que une hechos y permite presentarlos como un todo: lo que Aristóteles llama un *muthos*; una trama, un argumento” (2013: 16). Lo que encontramos en el régimen representativo es una concordancia, *una medida común* que regula las relaciones entre los acontecimientos que hacen la historia, y el relato que da cuenta de ella. En este régimen se llamaba ‘historia’ al compendio de los “grandes ejemplos, dignos de ser aprendidos, representados, meditados, imitados” (2013: 19); una historia memorable que debía ser imitada y que coincide, a su vez, con la historia-narración que da cuenta de la misma. Colección de ejemplos y arreglo de la fábula coinciden en una relación simétrica que opera una concordancia entre el origen, el destino y la expresión de ese sentido histórico ejemplar. O, para decirlo con sus palabras, el régimen representativo:

cabe en dos proposiciones fundamentales que definen, una, las relaciones entre lo representado y las formas de su representación y la otra, la relación entre esas formas y la materia en que se realizan. La primera regla es de diferenciación: a un tema dado convienen una forma y estilo específicos: estilo noble de la tragedia, epopeya o pintura de historia para los reyes, color familiar de la comedia o de la pintura de género para la gente del pueblo. La segunda, por el contrario, es la in-diferencia: las leyes generales de la representaciones se aplican igualmente, sea cual sea la representación, lengua, lienzo pintado o piedra esculpida (2013: 66).

Pero la concordancia de estas dos historias (historia-memorable e historia-narración) contiene también, virtualmente, la posibilidad de su disociación y es justamente eso lo que marca la diferencia entre el régimen representativo y el régimen estético. En este último la forma se libera de su dependencia a la historia para afirmar su propia historicidad y, con ella, una historia propia de la forma misma. Dicho viraje, indica Rancière, surge con una mutación estético-técnica operada a la vez por la escritura literaria y por el surgimiento del objetivo (fotográfico y luego del cine) que posibilitan la visibilidad de un sujeto hasta el momento invisible: los anónimos ocupan ahora ese lugar que antaño sólo pertenecía a los personajes ejemplares. Desde entonces, la fotografía (pero también la escritura, siendo la de

Flaubert un caso ejemplar, como el filósofo no ha cesado de señalar (*cf.* Rancière, 2011d)):

Toma a grande y a humildes por igual; los toma juntos. No los equipara en virtud de vaya uno a saber qué vocación de la ciencia y de la técnica para garantizar el acercamiento democrático de las condiciones nobles y bajas. Los vuelve simplemente susceptibles de compartir la misma imagen, una imagen de igual tenor ontológico. Porque, para que ella misma existiera, ya había hecho falta que tuvieran algo en común: la pertenencia a un mismo tiempo, ese que llamamos, precisamente, historia, un tiempo que ya no es un mero receptáculo indiferente de las acciones memorables, destinadas a los que a su vez deben ser memorables, sino el entramado mismo del actuar humano en general; un tiempo calificado y orientado, que es portador de certezas y amenazas; un tiempo que equipara a todos los que le pertenecen: a los que pertenecen al orden de la memoria y a los que no pertenecen a él. La historia ha sido siempre historia de aquellos que “hacen la historia”. Lo que cambia es la identidad de los “hacedores de historia”. Y la edad de la historia es aquella en la que cualquiera puede hacerla porque todos la están haciendo ya, porque todos están hechos por ella. (2013: 20)

Este viraje tanto en el modo de concebir la historia cuanto al tiempo lleva a Rancière, a diferencia de los otros pensadores que hemos abordado, a pensar – desde el régimen estético– nuestra época y nuestra historia no como la del fin de la historia sino, por el contrario, como la *edad de la historia*. Una edad de la historia en la que el tiempo se erige como entramado historizado de lo sensible, ampliando la potencia de los signos para ser igualmente materia histórica y materia para hacer historia. Desamarrados de las lógicas de la representación, los signos ocupan ahora un lugar indecible entre elocuencia y mudez: “signos que hablan y se ordenan inmediatamente en una trama significativa; signos que no hablan, que solo señalan que allí hay materia para la historia” (2013: 18) y que su mutismo contiene también la posibilidad de “desplegar dicha evidencia como virtualidad de otro mundo posible” (2013: 24).

Allí, entonces, este cambio estético (operado al mismo tiempo por el cine y la literatura) coincide con un cambio en la ciencia histórica que hereda del arte un nuevo modo de *hacer historia*. A la historia-crónica de los grandes personajes hecha con los archivos, documentos y huellas creados por esos mismos hombres dignos de ser memorados, la nueva ciencia histórica opone el *monumento* creado con los testimonios mudos de la vida ordinaria, con aquello que “habla directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar” (2013: 27), con lo que “es portador de memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente”

(2013: 28). El historiador, como el escritor, trabaja en adelante con la palabra para hacer hablar lo mudo y enmudecer lo elocuente, transformando el monumento en documento y el documento en monumento.

Para Rancière, la revolución estética vuelve solidaria la razón de los hechos y la razón de las ficciones revocando la línea divisoria entre dos historias: la de los historiadores y la de los poetas que, en el régimen representativo, no sólo implicaba una separación entre realidad y ficción sino sobre todo la idea de sucesión empírica de la de necesidad construida. En el régimen estético, la escritura de la historia opera ahora como la ficción, ensamblando lo significativo de la narración con la suspensión de las razones, de las significaciones e intenciones. El arte, el cine, la literatura y la historia no se limitan a registrar los acontecimientos sino que son ellos los encargados de crearlos “en virtud de su propio poder de volver histórica cualquier aparición detrás de la venta” (2013: 33), en virtud de hacer de los *cualquiera* hacedores de historia.

Para Rancière, la edad de la historia como fin de la representación no es entonces aquella en donde estaríamos destinados a la afasia y a lo irrepresentable; por el contrario, es la edad de “la proliferación de los sentidos de historia y de las metamorfosis que permiten poner en escena su juego” (2013: 70), multiplicando las posibilidades de figuración de las relaciones entre los sujetos, el tema, las formas y la materia. Incluso allí donde nuestro tiempo parece habernos conducido al estupor por los horrores de nuestro siglo roto, como dijera Rancière:

la situación histórica de excepción, que no deja sino los restos del pasado y los desperdicios de lo cotidiano para forjar el himno al futuro, constituye también la oportunidad de reunir en una única radicalidad las tres poéticas de la modernidad²²: sustituir la reproducción de cosas por la construcción de sus relaciones; utilizar para lograrlo no solamente la igualdad de todos los representados, sino también la capacidad de toda materia para convertirse en forma y tema (2013: 71).

Donde una cierta concepción signa la temporalidad histórica como un proceso de sentido unívoco y cuyo sentido verdadero, por lo demás, está reservado a los pocos “maestros” que saben leer correctamente sus signos, el régimen estético

²² Rancière discrimina tres poéticas principales de lo moderno; estas son: la *simbolista/abstracta* (que a la representación de las cosas y los seres opone la expresión de las relaciones en la idea), la *simbolista/expresionista* (que “identifica la potencia de obra y de historia con la puesta en evidencia de la potencia de forma y de idea inmanente a toda materia” (2013: 68)) y la (*su*)*realista* (que trabaja sobre “la des-subordinación de las figuras frente a la jerarquía de los temas y las disposiciones” (2013: 69)).

traza, en cambio, una apertura radical que será ocasión de recomenzar el pensamiento de nuestro tiempo y abrir, con ello, una concepción inédita de la emancipación.

Sin embargo, advierte Rancière, en esa potencia de apertura radical del material de la historia se afirma un nuevo riesgo: el de la equivalencia general que, como veremos en el capítulo siguiente, será el significativo que cifra el modo contemporáneo de nuestro mundo; mundo que emula espectacularmente esta apertura y, al hacerlo, nihiliza su potencia. Dice Rancière:

Hacer obra de historia remite entonces a un arte consciente de su distancia radical con lo que lo imita: la máquina de mundo que vuelve todo igualmente significativo e insignificante, interesante e ininteresante; esa máquina de información que realiza, en resumidas cuentas, la vieja equivalencia sofística del ser y el no-ser. [...] Es precisamente esa visibilidad indiferente la que reenvía a la casi totalidad de la humanidad al no-ser o a la ausencia de historia. (2013: 40)

1.3.3 Recomenzar el tiempo contemporáneo de la emancipación

En un contexto en el cual el pensamiento crítico ha devenido pensamiento nostálgico del duelo, la propuesta de Rancière (2009: 8-9), decíamos, nos invita a abandonar “la pobre dramaturgia del fin y del retorno, que no acaba de ocupar el terreno del arte, de la política y de todo objeto de pensamiento” y a asumir, por el contrario, que “el terreno estético es hoy aquel en el cual prosigue una batalla que ayer tenía por objeto las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia” (2009: 6). Si a partir del pensamiento del filósofo francés, tal y como se expone en *El reparto de lo sensible*, se comprende la estética, no como una disciplina sino como un “sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir [...], [como] un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y el ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (2009: 10), podemos acordar en que es allí donde deberá jugarse cualquier intento de configuración de un paisaje inédito de lo contemporáneo, de recomienzo de lo sensible y de lo posible. Configuración, por otra parte, que se afirma como poética²³ en tanto asume que, en el régimen estético,

²³ En *Los nombres de la historia* (1992) Rancière denomina *poética del saber* al “estudio del conjunto de los procedimientos literarios por los cuales un discurso se sustrae a la literatura, se atribuye un

el saber se construye narrativa y ficcionalmente mediante procedimientos literarios que sustraen de la Literatura al discurso mismo que se interroga sobre sus modos de construcción.

Sin embargo, decíamos, para Rancière en nuestro presente conviven formas performativas y heterogéneas de concebir el tiempo y los modos posibles de figurar la historia; coexisten regímenes estéticos diversos que anuncia un reparto de lo posible y de lo imposible para nuestro tiempo contemporáneo. Allí, entonces, la apuesta para este pensador será la de recomenzar la pregunta política por el tiempo de la emancipación partiendo –contra la equivalencia general y contra el modo representativo y pedagógico de concebir el tiempo (de manera lineal, progresiva y necesaria)– del presupuesto de la igualdad de las inteligencias y de su potencia estética para afirmar heterotopías y desacuerdos disputando el *reparto policial de lo dado*. Donde lo político se funda, no sobre una estructura formal sino sobre una estética, la pregunta será por cómo pensar una política de la poética estética, una política de la ficción y de la imaginación, que, midiéndose con el pasado histórico y los fines que éste nos hereda, recomience un nuevo horizonte emancipatorio alejado de la retórica de lo irrepresentable, la nostalgia y el duelo; será la interrogación de cómo hacer uso, en suma, de los procedimientos emancipatorios propios del régimen estético de manera tal que habiendo atravesado el fin hasta el fin pueda surgir de allí una nueva reconfiguración de lo posible.

En este contexto, la posibilidad de recomenzar una política emancipatoria que haga posible apropiarnos de nuestro tiempo contemporáneo deberá en primera instancia cuestionar la concepción de tiempo progresivo, pedagógico y prohibitivo así como la noción de sujeto que allí se presupone. El régimen representativo, decíamos, instaura un reparto de lo sensible que define no sólo lo posible y lo imposible para nuestro tiempo sino que distribuye y jerarquiza los cuerpos y su inteligencia entre aquellos que tienen o no tiempo y que son o no capaces de ocuparse de pensar su tiempo y los problemas de lo común. Contra esta

estatuto de ciencia y lo significa. La poética del saber se interesa en las reglas según las cuales un saber se escribe y se lee, se constituye como un género de discurso específico [y] trata de definir el modo de verdad al cual se consagra [...]” (1993: 17). Mediante esta noción el autor aborda la problemática relación de proximidad y distancia que se traza entre la historia-ciencia y la historia-relato; distinción que no puede realizarse más que “en el seno del relato, con sus palabras y sus usos de las palabras” (1993: 12) en tanto ambas se lanzan a la tarea de nombrar los sujetos, atribuirles estados, afecciones y acontecimientos. Convocamos esta noción para dar cuenta del modo como ciertas escrituras literarias hacen uso de los procedimientos literarios pero para intervenir, fuera de la Literatura, en la construcción de la historia, del presente y sus posibles.

sedimentación de la temporalidad, Jacques Rancière en *El maestro ignorante* (2007) recupera las críticas realizadas por Joseph Jacotot a la lógica misma de la relación pedagógica que busca suprimir la distancia entre el saber del maestro y la ignorancia del alumno y no hace sino reproducirla incesantemente.

La “explicación pedagógica”, afirma, postula un movimiento intelectual progresivo en el que alguien que sabe transmite su saber a otro que no sabe. Sin embargo, para Jacotot, es esta misma lógica la que instauro la distancia que pretende salvar en tanto postula en el alumno un origen de conocimiento cero y propone, a partir de ello, una progresión ordenada del aprendizaje (que va de lo más simple a lo más complejo). Al hacerlo, esta lógica ignora estructuralmente otra temporalidad: “aquella por la cual el infante o el ignorante ha aprendido sin jamás haber comenzado por ningún inicio, al azar de las ocasiones de aprender que el mundo y los seres que le rodean le han ofrecido” (2014: 10). Dice Rancière al respecto:

Tal es la lógica de la pedagogía escolar, que es también la lógica de la pedagogía progresista, aquella que pone en el curso aparentemente unívoco del tiempo la diferencia de las temporalidades, que es también la diferencia de las inteligencias y se sirve de este tiempo para reproducir indefinidamente esta diferencia. La emancipación es la ruptura con ese esquema que une la concepción unilineal –“progresiva”– del tiempo con la reproducción de la jerarquía de los tiempos y de las inteligencias. (2014: 10)

Contra esta concepción, los aportes de Rancière invitan a partir de otro presupuesto. Aquel que en *El maestro ignorante*, y luego en *El espectador emancipado*, desarrollará recuperando el pensamiento de Jacotot: el de la igualdad de las inteligencias, el de la potencia común que se verifica, cada vez, en la multiplicidad de sus expresiones. En este sentido, afirma, el trabajo de la emancipación es entonces el de “autonomizar la potencia igualitaria detrás de toda relación de desigualdad, el de construir su propia esfera de eficacia. Construir esta esfera de eficacia quiere decir construir un tiempo que le sea propio, un tiempo que puede comenzar no importa cuándo, no importa dónde y no importa por qué” (2014: 10). Un tiempo contemporáneo a su potencia, en suma, un tiempo que lejos de afirmarse como criterio de identidad se abra a la multiplicidad de tiempos heterogéneos que coexisten a la vez:

No hay un tiempo, una temporalidad del proceso global que someta a su ley todos los ritmos de la vida individual y colectiva. La emancipación, entonces, no viene jamás como el resultado de este proceso global o como la ruptura

radical resultante del agotamiento de todas las posibilidades. La emancipación adviene porque hay varios tiempos en un tiempo. Hay con certeza un tiempo dominante, un tiempo normal que es el tiempo de la dominación. Pero ese tiempo no es el desarrollo de un proceso necesario que se desprenda del proceso económico global. Es un tiempo construido (Rancière, 2014: 12).

Allí donde el sistema dominante instauro un consenso homogéneo que reparte tiempos, modos futuros y presentes, posibles o imposibles, se tratará de des-homogeneizarlo, interrumpirlo, crear intervalos y disensos que reconfiguren el reparto. Y la posibilidad misma de abrir el tiempo a una concepción plural y heterogénea, así como también la de participar colectiva e igualitariamente de su hacer y de su figuración, se encuentra contenida en potencia, decíamos, en el régimen estético²⁴. En este contexto se tratará, en suma, de hacer uso de la potencia política propia del régimen estético cuya efectividad radica, justamente, en el entrelazamiento complejo de lógicas heterogéneas, afirmando una idea de eficacia que se aleja de aquella propia al régimen representativo. Si en este último la eficacia estaba dada por la *medida común* que garantizaba la concordancia entre el origen y el destino de las obras, vinculando causas y contenidos a efectos, en el régimen estético se tratará justamente de asumir la pérdida de medida y de proponer una eficacia a la altura de este diagnóstico.

En *El destino de las imágenes* (2011b: 59), Rancière afirma que “toda medida común es, en adelante, una producción singular y esta producción sólo es posible a costa de enfrentar, en su radicalidad, el sin-medida de la mezcla”. A esta mezcla indiferente de las significaciones y de las materialidades, a este sin-medida, el filósofo lo denomina “la gran parataxis”: “dicho de otra manera, la ley del ‘profundo hoy’, la ley de la gran parataxis, es que ya no hay medida, solo existe lo común. Es lo común de la desmesura o del caos lo que, en adelante, da su potencia al arte” (2011b: 61). Perdida la medida, para este pensador, lo común sólo emergerá como producción (ficcional, imaginaria); perdida las amarras del sentido que lo sujetaban a

²⁴ Para Rancière, recordemos, ha sido el arte (la literatura, el cine) del régimen estético la que ha arruinado y desfigurado esos grandes reguladores de sentido, obteniendo de esta operación destructiva su propia potencia de recomienzo y creación. La literatura, por caso, ha sido la encargada de “des-especificar los saberes y sus positividads reinscribiendo sus procedimientos mostrativos y demostrativos en el espacio común de la lengua” (Rancière, 2011b: 37) e instaurando, con su democratismo una nueva “interfase” de relación entre ellos. Ella ha sido la encargada de, al mismo tiempo, constatar y aportar a crear, una “vida dinámica a la cual las acciones de la voluntad tienen que adaptarse, al precio de descubrir el secreto último: [que] esta vida que norma las voluntades no vale nada en sí misma y no conduce a ninguna parte” (2014a: 35).

su origen y a su destino, deberemos pensar otra eficacia del arte (de su producción y de su recepción); perdida la historia como garante de sentido deberemos pensar otra eficacia de su figuración a la altura de la idea contemporánea de emancipación.

Una eficacia no pedagógica ni progresiva, entonces, la “eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales esta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes” (2011: 58). En el régimen estético, para Rancière, la eficacia consiste en “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de comunidad” (2011: 59); en la eficacia de un disenso, en suma, que es el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad. Y es en el disenso donde el arte toca la política:

Si la experiencia estética se roza con la política, es porque ella también se define como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de las producciones artísticas a fines sociales. Las producciones artísticas pierden en ello su funcionalidad, salen de la red de conexiones que les proporcionaba una finalidad, anticipando sus efectos (2011: 62).

Se tratará, entonces, de asumir la potencia de la política estética para trazar nuevas figuraciones de la historia que produzcan “la disociación de un cierto cuerpo de experiencia” (2011: 62), constituyendo “otro cuerpo que ya no está adaptado al reparto policial de los lugares” (2011: 64). La apuesta por lo contemporáneo consistirá, en suma, en fabular, mediante el trabajo de las imágenes y de la ficción – tal y como lo veremos en el capítulo 3–, otros modos de lo común contra los colectivos imaginarios y las distribuciones normativas de lo sensible. Como dijera Didi-Huberman (Badiou et al 2014: 93) a propósito de Rancière, se tratará de adoptar una *posición literaria* para batallar en el vasto campo común de conflictos que es la lengua des-figurando lo real y des-incorporando lo que se propone como comunidades homogéneas y necesarias, haciendo uso de la potencia de la palabra que circula sin garantías de interpretación y recepción.

En este paisaje arruinado de lo sensible en el que los grandes relatos y operadores de sentido se encuentran interrumpidos en tanto totalidades consolidadas y disponibles, por tanto, para el trazado de un nuevo juego de relaciones entre ellos, se abre la posibilidad de pensar una poética del recomienzo. Una poética del recomienzo que, lejos de la temporalidad que impone la nostalgia

por el retorno de un pasado acontecido o las proyecciones utópicas que fijan su deseo en un futuro que negando el orden evidente construya para sí un estado ideal no polémico ni político, sepa, por el contrario, situarse en el presente para proyectar, contrafácticamente, nuevos encuentros entre el antes y el ahora liberando, así, nuevas posibilidades, aunque incalculables, de futuro (*cf. El reparto*. 51-2). Contra la utopía del progreso y la gestión coyuntural de lo dado se tratará de hacer uso, en suma, de la apertura de los signos para crear en el presente un diseño polémico de lo sensible trazando heterotopías que reconfiguren lo perceptible y lo pensable bajo un régimen de significación emancipado. Contra la conclusión apresurada que llevaría a afirmar sin más el triunfo del fracaso, Jacques Rancière invita a pensar el espacio que inaugura, como ha afirmado en diálogo con Edmond El Maleh (2011c: 30), la ‘invencible firmeza’ para insistir en el “no consentimiento inicial, para vivir al mismo tiempo la muerte de la utopía y el rechazo de lo real” y extraer, de ello, la “lección de un rechazo mantenido, de una sabiduría más exigente, o, por decirlo así, una medida de lo imposible” (Rancière, 2011c: 31).

Capítulo 2

El mundo en los bordes de lo inmundado

En el capítulo anterior recorrimos las propuestas de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière en torno a la posibilidad de enunciar un tiempo que sea “nuestro”, un tiempo contemporáneo. Un tiempo tal, decíamos, dependía de la posibilidad de exponer, escribir, imaginar y simbolizar un espacio-tiempo compartido, un modo de existir juntos; de abrir, en suma, un *mundo*, un escenario en-común, ya que según sugiere Nancy (2003b: 31), un mundo no es más que el lugar común “donde hay sitio para todo el mundo, aunque, eso sí, sitio verdadero, el sitio que hace que tenga verdaderamente *lugar el ahí del ser* (en este mundo). Si no es así, no es «mundo», sino que es «globo» o «glome», es «tierra de exilio» y «valle de lágrimas» (2003b: 30).

Desde los pensamientos que recorreremos en este capítulo, sin embargo, todo invita a pensar que en la actualidad el mundo ha perdido la “capacidad de hacer mundo [y] parece haber ganado solamente la de multiplicar a la medida de sus medios una proliferación de lo inmundado” (Nancy 2003b: 16). La mundialidad del mercado (en Nancy), el triunfo de la técnica, la mercancía y el capital, y, a partir de ello, el desarrollo exponencial de la sociedad del espectáculo (en Agamben) o del cartel (en Rancière), serán algunos de los rasgos ejemplares a partir de los cuales estos pensadores intentarán comprender este devenir inmundado del mundo. Al interior de este diagnóstico, cada uno de ellos insistirá, de manera singular, en la necesidad de recomenzar una praxis renovada del pensamiento que habilite a crear otros modos de hacer mundo, de proponer otros usos de la potencia común (del lenguaje, de la imaginación y de la ficción) para poner en escena nuevas posibilidades de comunidad. En este capítulo, entonces, nos proponemos recorrer el movimiento que, en cada uno de estos pensadores, expone un diagnóstico del mundo contemporáneo, para así deslindar, a partir de ello, cuáles son las propuestas de recomienzo que aún se afirman como posibles.

2.1 Jean-Luc Nancy y el fin del sentido del mundo

Para Jean-Luc Nancy, como explicitábamos en el capítulo anterior, el fin del sentido –y con él, el fin del sentido *del* mundo– indica, en adelante, que el mundo se sustrae al estatuto de cualquier representación posible. Ya no podemos figurarnos ningún sujeto observador del mundo ni trascendente (como figura teológica) ni inmanente (al punto de hacer de la mundaneidad otra figura del sujeto autotélico, esta vez del mundo-sujeto). Nos toca, en cambio, pensar el mundo en relación a la apertura del sentido y a la apertura cósmica del espacio que habitamos, es decir, al interior de un universo que es una unidad en sí abierta y permanentemente en distensión, difracción y diferimiento respecto de sí misma. Habitamos un *acosmos*, afirma Nancy, y debemos, por ello, pensarlo más allá de un “*kosmotheoros*, de ese sujeto panóptico del saber del mundo” y más allá de una “*kosmopoiesis*: dominio y posesión del universo [...], y por ende de su (re)producción por y para el sujeto ‘hombre’. Esta representación ya ha declinado” (2003a: 66).

El mundo ya no puede ser concebido, por lo tanto, como una unidad objetiva o extrínseca que estaría fuera de quien la habita por la sencilla razón de que no hay mundo fuera del habitar mismo. Para decirlo en palabras de Nancy (2003b: 31), “lo que tiene lugar tiene lugar en un mundo y en razón de este mundo. Un mundo es el lugar común de un conjunto de lugares, es decir, de presencias y de disposiciones para posibles tener-lugar”. Desde que ya no podemos hacer del mundo un significante presente con un significado propio ni tampoco asignarle un sentido a partir de su relación con un *otro* mundo, se trata, por el contrario, de asumir que el mundo es un “hecho sin razón ni fin, y es nuestro hecho. El pensar no puede sino pensar esta factualidad, lo que implica no reconducirla a un sentido capaz de asumirla, sino localizar en ella, en su verdad de hecho, todo el sentido posible” (2003b: 36). Respondemos en adelante y sin reservas al mundo, a esa apertura del sentido que es la del mundo y la del sentido del mundo. Somos en el mundo y “tal cosa hace sentido, demanda o propone sentido más acá o más allá de toda significación. Si nosotros estamos *en* el mundo, si hay ser-en-el-mundo en general, es decir, si hay mundo, entonces hay sentido. El *hay* hace sentido por sí mismo y como tal” (2003a: 22)

Para Nancy es el ‘hay’ de los singulares-plurales lo que hace mundo y lo que hace sentido en la apertura que remite del *aquí* del ser al *allá* de su ser-expuesto. Si

mundo y sentido son, en adelante, términos tautológicos²⁵ es porque no refieren más que a la articulación, a la relación contemporánea de las singularidades que hacen sentido en su ser-con y en la textura del mundo que no es sino la de ser-expuestos-los-unos-a-los-otros. El vocablo mundo, afirma Nancy (2003a: 124), no tiene otra unidad de sentido que ésta:

Un mundo (*el mundo, mi mundo, el mundo de los negocios, el mundo musulmán, etc.*) es siempre una articulación diferencial de singularidades que hacen sentido articulándose en su mismísima articulación (donde ‘articulación’ debe tomarse a la vez en sentido mecánico, de unión y de juego, en el sentido de la proliferación parlante y el sentido de la distribución de ‘artículos’ distintos). Un mundo ensamblado, jugado, hablado y compartido: he aquí su sentido, que no es otro que el sentido de ‘hacer sentido’.

Luego, lo que ‘hace sentido’ de este modo –y acaso la infinidad de ‘mundos’ posibles y, con ellos, la infinidad de sentidos finitos– no es otra cosa que ‘el mundo a secas’, ese mundo-aquí en el que el ‘*aquí*’ no se opone a un ‘*allá*’, sino que *articula* todos los seres-allá posibles.

Este mundo-aquí (sin otro mundo), este mundo que *hace* sentido en su factualidad, este mundo *vuelto mundo* (y ya no Naturaleza, ni Universo, ni Tierra, ni Cielo, es decir, ya no totalidad dada ni significación apresada o apropiada) es el mundo de la técnica. Como decíamos en el capítulo precedente, la técnica es aquello que no designa el sentido ni como saber ni como obra en tanto retira “del lado del origen, el valor de ‘auto’, y del lado del fin, el valor de la ‘presencia’” (2003a: 69). En adelante, “*Mundo* es el nombre de un montaje o de un ser-conjunto que pone de relieve un *arte* –una *techne*– y cuyo sentido resulta idéntico al ejercicio mismo de este *arte* [...]. Así es como el mundo es siempre una ‘creación’: una *techne* sin principio ni fin, ni materiales, más allá de sí misma” (2003a: 69). Este mundo de la técnica es lo que nos acaece y se trata de pensar ya que con él se abre la máxima posibilidad y el máximo peligro: en él confluyen la oportunidad de otra creación del mundo y la posibilidad de un fin catastrófico del mundo y de todos nosotros con él. De allí que en *El sentido del mundo* (2003a: 124) Nancy afirme:

No sería inexacto observar que el mundo, en estas condiciones –es decir, en la conjunción o la homotecia de este mundo-aquí y de todo el sentido del mundo–, se volvería a parecer extrañamente al ‘mejor de los mundos posibles’ de Leibniz. Lo cual nos resultará a la vez una ironía lamentable e

²⁵ A propósito afirma Nancy (2003a: 23) que, “en adelante toda la cuestión estriba en saber si esta tautología se reduce a la repetición bajo dos significantes de una misma falta de significación (éste es el caso del nihilismo), o bien si ella enuncia esta diferencia de lo mismo a través de la cual el sentido haría mundo y el mundo haría sentido, pero de una manera completamente distinta que a través del reenvío a una significación”.

insoponible –a nosotros, que tenemos tantas razones para estar convencidos de que este mundo-aquí es el peor de los mundos. Sin embargo, tal es la tarea: comprender cómo el solo mundo –ni ‘posible’, ni ‘necesario’, sino ‘aquí’– es también el mundo que puede confinar a lo peor, en efecto, disolviendo todo sentido del mundo, de cosmos o de *mundus* en su propio devenir-mundial; y ya lo creo que se hace así... (¿sentir?)... como la desnudez naciente del sentido mismo.

Deberemos, entonces, pensar el sin-fin de la técnica (su mundialización y su corolario: el capital) en su ambivalencia: aquella en la que el *mundo* “tiene por definición la potencia de reducirse a la nada tanto como la de ser infinitamente su propio sentido, indescifrable fuera de la praxis de su arte” (2003a: 70).

2.1.2 Catástrofe de la equivalencia: técnica y capital

Como decíamos al comienzo, nuestro mundo está más cerca hoy de ser *glome* o globo que mundo. Habitamos menos una urbanización generalizada que una gran *aglomeración*: una acumulación de construcciones y miseria acompañada por un crecimiento indefinido de la tecnociencia, de la población, de las desigualdades y de una “disipación desorientada de las certidumbres” (2003: 14). Tal y como lo afirma Nancy, “la certeza de un progreso histórico se ha suspendido, así como la convergencia del saber, de la ética y del bien-vivir-juntos se ha desagregado, afirmándose, en ese mismo movimiento, la dominación del imperio conjunto formado por el poder técnico y la razón económica pura” (2003: 15).

Una mundialización del mercado²⁶, en sentido marxiano (en la que todo circula bajo la forma mercantil), se desarrolla en la actualidad más allá de cualquier utopía revolucionaria que pueda esperar de ello la inversión o la revolución del

²⁶ En la *Creación del mundo o la mundialización* (2003b), Nancy recupera lo que Marx supo pensar como “prestación del capital” en la que el desarrollo mundial del mercado –es decir, su mundialización o globalización–, como instrumento y espacio de acción del capital, posibilitaría el aparecer de “la conexión real de las existencias como su sentido real” (2003b: 19) propiciando, al mismo tiempo, que la mercancía como forma fetichizada del valor se “revolucione” en forma verdadera, esto es, en valor-creación. Según la lectura que Nancy (2003b: 20) realiza de Marx, la revolución comunista no sería más que “el acceso de esta conexión mundial a la consciencia y, gracias a ella, a la liberación del valor en tanto que valor real de nuestra producción común. Es el devenir-consciente y el dominio en acto de la producción de los hombres por sí mismos, en el doble sentido de producción de la calidad humana («hombre total», productor libre de la libertad misma) y de producción de unos por los otros, todos por cada uno y cada uno por todos («hombre total» como circulación del valor no captado en la equivalencia, del valor que corresponde al hombre mismo, cada vez singular y, tal vez, a otros, o a todos los otros existentes en tanto que singulares)”. Sin embargo, desde el pensamiento del filósofo francés son precisamente cada uno de estos conceptos (proceso, consciencia, hombre como término teleológico y la posibilidad de liberar un valor y un fin en sí) los que se encuentran fragilizados por nuestra actualidad.

sentido de dominación en conexión real de los existentes, y de la mercancía en valor-creación, es decir, en un valor no subsumible a la equivalencia general del capital. Hoy, “la mundialidad que, para Marx, podía ser el espacio de juego de la libertad y de su apropiación común/singular -la infinitud en acto de los fines propios- no se nos aparece apenas más que como un infinito malo, cuando no como la inminencia de un último fin que no sería sino la implosión del mundo y de todos nosotros en él” (2003b: 22). En ese contexto, un pensamiento del presente de nuestro mundo no puede evitar ser, al mismo tiempo, un pensamiento sobre las catástrofes acaecidas y potenciales; un pensamiento situado ante el abismo de una historia que amenaza con volver equivalentes las catástrofes indicando con ello que es sin más la equivalencia del capital la que es catastrófica.

Para Jean-Luc Nancy la equivalencia parece ser la signatura a partir de la cual deberemos pensar la forclusión de nuestro pensamiento del presente, y del presente de un pensamiento arrebatado por la catástrofe. Con este objetivo en la *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*²⁷ –libro de 2012 que dedicara a pensar la catástrofe que tuvo lugar en Japón, en 2011, luego de que un terremoto sacudiera la construcción de la central nuclear homónima– Nancy arremete la cuestión fundamental de las catástrofes de nuestro tiempo como “una cuestión de pensamiento, inclusive cuando se trata de sus implicaciones más materiales” (2007: 11). La apuesta por pensar esa catástrofe radica en que la posibilidad misma de que ésta haya tenido lugar, para Nancy, tensa su singularidad y la reenvía inexorablemente a un plural catastrófico que la homologa y la indiferencia indicando que es la equivalencia la que es *catastrófica* en tanto habilitaría a concentrar en un largo etcétera las diversas catástrofes (totalitarias, técnicas, bélicas) que aún prosiguen su curso de uno y otro lado de nuestro (in)mundo.

Pero no se trata de que las catástrofes sean equivalentes en gravedad, en amplitud ni en desolación; su singularidad, en este sentido, no debiera ser reducida.

²⁷ Jean-Luc Nancy, *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*, Paris: Éditions Galilée, 2012. Hasta donde tenemos conocimiento no circulan ediciones de este libro en español, razón por la cual realizamos la traducción de las citas correspondientes. Lo mismo vale para las citas que pertenecen al capítulo “De la strucción” incluido dentro de: Aurélien Barrau y Jean-Luc Nancy, *Dans quels mondes vivons-nous?*, Paris: Éditions Galilée, 2011. Otra versión al español de este último texto puede ser encontrada en Jean-Luc Nancy, “De la técnica o de la strucción” en *Archivida. Del sintiente y lo sentido*, Buenos Aires: Quadrata, 2013 [traducido por: Marie Bardet y Valentina Buló]. En las páginas que siguen, sin embargo, proponemos una traducción levemente modificada de las citas en cuestión, la cual ha sido cotejada con la versión de Bardet y Buló.

El problema radica en que es eso, justamente, lo que está en riesgo ya que, a pesar de sus enormes diferencias, para Nancy las catástrofes de nuestro tiempo remiten a una única mutación de toda la civilización: aquella que marca el comienzo de una “racionalidad técnica al servicio de fines inconmensurables con todo fin hasta allí apuntado, puesto que esos fines integran una necesidad de destrucción no solamente inhumana [...] sino enteramente concebida y calculada a la medida de un anonadamiento” (2012: 25-26). Una medida, afirma Nancy, que “debe ser comprendida como desmedida, como exceso en relación a todas las formas de violencia mortal que los pueblos habían conocido” (2012: 26) en tanto lo que se somete bajo su poder no es sólo las vidas sino “la vida en sus formas, relaciones, generaciones y representaciones; la vida humana en su capacidad de pensar, de crear, de disfrutar o de soportar se precipita en una condición peor que la desgracia misma: un atontamiento, un extravío, un estupor sin recursos” (2012: 27).

Es al interior de este exceso que constituye nuestra actualidad, es decir, al interior del desarrollo autónomo de finalidades indiferentes a la existencia (del mundo y de sus existentes) que, según Nancy, nuestras catástrofes deben ser repensada para hacerle justicia. Allí donde no es lo mismo un bombardeo, un campo de exterminio, un centro de detención clandestino o la central nuclear de un país sacudida por un sismo, no podemos, sin embargo, pensar ya siquiera a esta última como un accidente natural ya que, en principio, este exceso técnico, como decíamos, atenta incluso contra la noción misma de naturaleza. “Ya no hay catástrofes naturales: no hay más que una catástrofe civilizacional que se propaga en toda ocasión” (2012: 57), apunta Nancy. Y es allí, entonces, a la luz de este diagnóstico que resulta necesario, urgente, repensar nuestro mundo – este mundo que es el mundo de la creación humana– más allá de la distinción, que otrora supo hacer sentido, entre Naturaleza y Técnica.

Porque la técnica ya no puede oponerse a la naturaleza, aquélla ya no remite a un conjunto de operaciones o procedimientos sino que indica sin más el modo de nuestra existencia: como explicitábamos en el capítulo precedente, ya no hay una tal oposición desde que la técnica construyó y destruyó, al mismo tiempo, la idea de naturaleza, haciendo caer con ella la estructura entera de representaciones que organizaba el pensamiento occidental. En un sentido, sugiere Nancy en “De la struction” –a partir de los aportes de Jacques Derrida sobre la lógica del suplemento y de Heidegger sobre “el último envío del ser”–, la técnica expone la realización

extrema y a la vez extremadamente vacía de sentido de la naturaleza: la de ser desprovista de fin. Donde decíamos “la rosa es sin porqué/ florece porque florece”, nuestra tendencia poética o metafísica supo sostener, de manera más o menos latente, una relación con el reino oculto de una gratuidad del ser de la que la técnica nos ha limpiado por completo. Lo que el filósofo denomina “inconsciente tecnológico” es hoy el tejido enredado de todos los seres al interior de un orden propio, relativamente autónomo, donde los fines y los medios no cesan de intercambiar sus roles: los fines son pensados como medios y los medios valen como fines o, mejor, “los fines se revelan sin fin y los medios, a su turno, fines temporarios de donde se engendran nuevas posibilidades de construcción” (2011: 83).

Y es en este punto, justamente, que la técnica y el nihilismo exponen su carácter reversible: “allí donde hasta aquí representábamos sobre todo una destitución de fines (valores, ideales, sentidos) se presenta más intensamente su multiplicación indefinida al mismo tiempo que su equivalencia y su sustituibilidad” (2011: 84). En la proliferación y transformación incesante que hurta al pensamiento la posibilidad de relacionarse con cualquier perspectiva última (ya sea la de la historia, la sabiduría, la salud, etc.) lo que se arriesga es no sólo toda posibilidad de pensamiento y sentido sino la existencia misma como fin en sí, expuesta como está a:

[...] una servidumbre por la cual nos sentimos esclavos de la técnica y de aquello que es su corolario manifiesto: el capitalismo en tanto que producción infinita de valor productible, intercambiable y susceptible de un crecimiento exponencial. El valor en tanto que valor monetario representa de algún modo a la naturaleza invertida: aquello que crece de sí mismo pero cuya realización se confunde con el crecimiento indefinido y sin floración ni fruto (2011:85).

El diagnóstico de Nancy es claro. El desarrollo técnico autónomo e ilimitado, en conexión con un capitalismo expandido, parece absorber hoy todas las esferas de la existencia de los hombres y sus relaciones privándonos, al mismo tiempo, de cualquier promesa, de cualquier posibilidad revolucionaria, dialéctica o de resistencia. La técnica monetaria supo reabsorber “todos los valores posibles en el valor que define la equivalencia, el intercambio o la convertibilidad de todos los productos y de todas las fuerzas de producción” (2012: 52): en valor moneda, en suma, esa representación fetichizada, cosificada, de la pérdida de sentido y de la pérdida de valor en la que lo incalculable es calculado como equivalencia general.

Desde el momento, entonces, en que esa equivalencia general devino interconexión de todas las finalidades y posibilidades, incluso de pensamiento, nos encontramos frente a un diagnóstico del capitalismo que ya no admite ser pensado ni en términos de crisis, ni de superación, ni de prestación histórica. Si para Marx “la equivalencia del dinero podría ser desmitificada en favor de la realidad viva de una producción de la que la verdad social sea la creación de la humanidad verdadera” (Nancy, 2012: 54) en donde, por consecuencia, la naturaleza recuperaría sus derechos como “la floración y la fructificación de un valor o de un sentido independiente de toda medida, de toda equivalencia y de toda posibilidad de sustracción como de acumulación” (Nancy, 2011: 85), hoy debemos asumirnos más allá de este diagnóstico: pensarnos en el horizonte actual de un capitalismo que ha acabado por subsumir la totalidad de la existencia a la lógica catastrófica de la valoración equivalente.

Allí, lo que era dominio de los hombres se vuelve sujeción, “lo que era poder de los hombres –poder de sus técnicas pero también de su capacidad de resistencia a ellas– ejerce un poder autónomo sobre nosotros y los existentes” (2012: 37) tornando todo progreso en un empeoramiento de nuestra condición. Quizás por ello nuestro tiempo, como nunca antes, es aquel que se sabe capaz de un “fin de los tiempos” humano, técnicamente posible, verosímil y sin revelación ulterior. Y, si en este contexto la singularidad de cada catástrofe sólo puede pensarse en relación a un plural catastrófico alojado en nuestra memoria histórica, es porque cada una de las catástrofes que hemos sabido suscitar responden y repercuten, en adelante, sobre un nudo inextricable de sistemas interdependientes: “ecológico-económico, socio-político-ideológico, técnico-científico-cultural-lógico, etc.” (2012: 15); sistemas que remiten y dependen, a su vez, de una interconexión general: la del dinero por el cual funcionan todos ellos y hacia el cual, en última instancia, reconducen.

2.1.3 Recomenzar la creación del mundo

En este diagnóstico epocal que nos sitúa al límite de una tragedia sin catarsis, lo que se arriesga (y lo que está en riesgo, al mismo tiempo) es la posibilidad misma de *pensar*, de afirmar aún un sentido y un valor allí donde ambos términos parecen suspendidos. ¿Cómo pensar modos de resistencia que no sean ni de control de las

fuerzas, ni de cálculos ni de soluciones que permanecen aún al interior de un horizonte inmodificado del progreso y del dominio de la naturaleza, en suma, al interior de la equivalencia que no es sino el estatuto de las fuerzas autárquicas que “se combaten y se compensan, se sustituyen las unas a las otras, generando un desarrollo indefinido que reenvía de lo mismo a lo mismo” (2012: 45)?

En la tautología que condena a la remisión permanente de la acción a la reacción de lo que se tratará, en cambio, afirma Nancy, es de pensar modos de *relación* entre *inconmensurables*, entre *inequivalentes*, es decir, entre lo que permanece ajeno a todo cálculo posible abriéndose sobre “la distancia y la diferencia absoluta de lo que es otro –no solamente otro hombre sino también lo otro del hombre: animal, vegetal, mineral, divino–” (2012: 47). Se tratará de intentar formular un pensamiento escapando “tanto a la deploración cuanto al modo de empleo, tanto a la imprecación cuanto a la fascinación y, sobre todo a la suspensión del pensamiento” (2012: 21). Un pensamiento más allá de la crisis y del proyecto, de la regeneración o de la nueva generación; un pensamiento no-moderno, es decir, un pensamiento que nos haga salir de la equivalencia interminable de los fines y los medios, de la finalidad misma, de cualquier intención de futuro concebido como la unidad de un sentido por venir.

Contra toda proyección ulterior, sugiere Nancy, se tratará de “pensar el presente y en presente” (2012: 62). Y eso, para comenzar, implicará asumir que si la destrucción ha sido el modo de construcción de lo moderno (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud mediante²⁸), lo que está en juego en este diagnóstico tecno-nihil-capitalista actual ya no será ni la construcción, ni la destrucción, ni la instrucción sino la *strucción* como tal. Dicho de otro modo, para un pensamiento del presente que se propone como no-progresivo ni proyectivo ni soberano, la destrucción-construcción moderna, repensada al interior del horizonte técnico-capitalista, abriría menos hacia una re-construcción fundadora, constituyente e instituyente, que hacia una pregunta

²⁸ A propósito, en “De la struction” (2011: 87) afirma Nancy “Es remarcable que el motivo de la destrucción vino a puntuar la torsión de la modernidad: en Baudelaire, para comenzar, porque «la Destrucción» concentra en el poema homónimo, todo el deseo «infame» y «demoníaco» que lo agobia como agobia (en *Recogimiento*) «la multitud vil» y como sabemos, en Mallarmé para quien la destrucción «fue la Beatriz». Podemos también recordar a Rimbaud: «Puede alguien extasiarse en la destrucción, rejuvenecerse por la crueldad!». (Antes de la torsión de la modernidad, en sus precursores, el motivo de la *ruina* había ocupado ya un lugar ambivalente al exhibir el encanto melancólico de las construcciones deshechas, monumentos de sus propias pérdidas)”.

por la creación del sentido que debe ser recomenzada más allá de este binomio paradigmático (construcción/destrucción). Para Nancy (2011: 90):

Allí donde el paradigma había sido arquitectural y, por consecuencia también, de manera más metafísica, arquitectónico, devino para comenzar estructural –composición, ensamblaje, pero sin finalidad constructiva– luego *structivo*, es decir, relativo a un ensamblaje lábil, desordenado, conglomerado o amalgamado más que conjunto, reunido, combinado o asociado.

Struo significa “amontonar, apilar”: es decir, ninguna relación de ordenación, de organización o de coordinación. Esa parece ser la lección de la técnica: “Lo que nos es donado no consiste más que en la yuxtaposición y la simultaneidad de una co-presencia de la que el *co-* no tiene ningún otro valor particular más que el de la contigüidad o de la yuxtaposición dentro de los límites según los cuales el universo mismo se dona” (2011: 91) y que hoy, sabemos además, se dona también sin límites. Un “co” privado del valor del reparto [*partage*], un “con” que sólo indica una contingencia y una contigüidad que al mismo tiempo que desvía el sentido de la construcción nos expone a una ontología donde el ser ya no podrá ser pensado según la metafísica de la presencia a sí ni de la identidad. En el reino de la técnica, “‘ser’ no es más en sí, sino contigüidad, contacto, tensión, torsión, crecimiento, agenciamiento” (2011: 92) abierto sobre la realidad de su insuposición, del sin-esencia de su existir.

Si la *strucción* no nos ofrece más que una errancia de comparencias sobre la que ya no podremos arrojar ningún manto de sentido preconcebido, ningún modelo de inteligencia ni valores axiológicos; si la lógica, esto es, la ontología, la mitología y la ateología de la *ecotecnia* (que devino nuestra ecología, economía y nuestra gestión de subsistencia) no sólo habrá vuelto indiscernibles los medios y los fines, la construcción y la destrucción, sino también los beneficios y los perjuicios, no nos queda más que reinventar, recomenzar un sentido. Recomenzar un sentido *en* la estrechez del sentido, en su signatura catastrófica que amenaza con subsumir el no-retornarse y el no-pertenecerse de la existencia en la insensatez del exterminio, la expropiación y la valoración equivalencial de la técnica y el capital.

Esto, para comenzar, implica reconocer que aún en la *strucción* se afirma un sentido, que “carecer de sentido, estar en la estrechez del sentido, es eso mismo el sentido” (2002: 14). Un sentido que responda a la “‘destinoerrancia’ que significa que si no vamos a algún fin –ni por providencia, ni por destino trágico, ni por historia

producida— sin embargo no estamos sin ‘ir’” (2002: 103), sin recorrer, sin atravesar, sin hacer experiencia del límite. En esa coyuntura, la *strucción*, al tiempo que indica un diagnóstico catastrófico de nuestro presente, abre la posibilidad de otra relación con él, con este presente que nunca llega a realizarse en presencia. Una relación, afirma Nancy, que se abre y tiende hacia un presente que *sobreviene*, que se *presenta*, que comparece próximo afirmando un valor que “no es solamente aquel de lo imprevisto o de lo inaugural —no solamente el valor de ruptura o de regeneración de la línea del tiempo— sino también el del pasaje, el de la fugitividad mezclada con la eternidad” (2002: 95). Un presente que no es:

[...] el de lo inmediato, el de la pura y simple posición inerte donde la razón o el deseo se inmovilizan en el estupor o en la saciedad, sin pasado ni porvenir, y tampoco es el del instante fugaz o fulgurante de la decisión, esa decisión ejemplar que toma el *especulador* que bascula millones de una cuenta a la otra: este presente es aquel que se escapa hacia un futuro que deseamos y queremos ignorar a la vez (lo que no impide que se evada igualmente hacia un pasado de nostalgia o de colección de antigüedades). Hablo de un presente en el cual se presenta algo o alguien: el presente de una venida, de una aproximación. Es entonces exactamente lo contrario de la equivalencia general —que es también la de todos los presentes cronométricos que se suceden y que se trata de contar. Lo contrario, es la inequivalencia de todas las singularidades: la de las personas, la de los momentos, los lugares, los gestos de una persona, la de las horas del día o de la noche, la de las palabras dirigidas, las de las nubes que pasan, la de las plantas que crecen con una lentitud sabia (2012: 64-65).

Un presente que tiene su finalidad y finitud en sí mismo, en este punto similar a la técnica pero sin representaciones finales. Un presente finito pero que hace espacio, por ello, a la posibilidad de una apertura a lo infinito: al “conocimiento de la existencia como capacidad infinita de sentido” (2012: 63).

Pensar, entonces, en el horizonte *structivo* y catastrófico de la equivalencia general, recomenzar un sentido allí donde avizoramos una derrota general del sentido (en todos los sentidos), ensayar una relación con el conjunto proliferante y errante de cosas y seres, una relación que no se cosifique en una nueva mercancía intelectual, esa parece ser, desde Nancy, la tarea y la oportunidad. Pensar el fin y ensayar un pensamiento finito “del ‘sentido’ como lo que no es ningún fin a alcanzar, sino aquello de lo que es posible estar próximos” (2012: 63). Un pensamiento en presente y del presente, sobredeterminado por la ética ontológica que lo expone a su propio sentido inapropiable y sin fundamento. Un pensamiento rendido a la existencia, cada vez singular y finita (sin fin, ni meta, ni cumplimiento): una

consideración cada vez particular de lo singular, una atención, una tensión, un respeto, incluso una adoración. Una estima, en suma, que no es una estimación o una evaluación, sino que se dirige por el contrario hacia algo más precioso que cualquier precio, hacia algo inestimable, incalculable para afirmar, finalmente: “la igualdad común²⁹, comúnmente inconmensurable: un comunismo de la inequivalencia” (2012: 69).

El pensamiento de Nancy, en suma, se dirige a pensar al interior del horizonte técnico-nihil-capitalista aquello que la equivalencia no alcanza a mercantilizar sin restos: esto es, el valor absoluto del mundo en tanto significancia y resonancia sin razón (strucción) que abre, por ello, a la exigencia de un sentido enteramente por inventar y por recomenzar cuya valoración no pueda ser medida en relación a ninguna razón o fin ulterior (ni sagrada, ni teleológica, ni acumulativa). Lo que se observa, finalmente, es el movimiento que va del diagnóstico a la apuesta y que, en *La creación del mundo o la mundialización* (2003b: 44), se expone en estos términos:

Se genera de esta manera una hipótesis acerca de un desplazamiento interno de la técnica y del capital que haría posible una inversión de signos: la equivalencia insignificante transformada en significancia igualitaria, singular y común. La «producción de valor» deviniendo «creación de sentido». La hipótesis es frágil. Pero se trata, tal vez, de comprenderla, no como una tentativa de descripción, sino como una voluntad de acción.

Recomenzar la creación del sentido sabiendo que el sentido como dirección o como contenido no está dado sino siempre por inventar “que es tanto como decir que están por crear, es decir, por hacer surgir de nada y por hacer surgir como esta nada-de-razón que sostiene, que conduce y que forma los enunciados verdaderamente creadores de sentido, que son los de la ciencia, la poesía, la filosofía, la política, la estética y la ética” (Nancy, 2003b: 49).

Pero nuevamente, entonces, la pregunta por el recomienzo de la creación de un sentido en esta sin-razón no puede sino declinarse en una interrogación específica por el cómo, por los medios, por las “formas de los enunciados” y por la disputa y la invención cada vez singular de dichas formas. De lo contrario, no estaríamos más que repitiendo la lógica del capital que vuelve equivalentes todos

²⁹ En este punto vale aclarar que la *igualdad* no es la equivalencia. Ella refiere, por el contrario, a la estricta igualdad en dignidad de todos los seres como valor inestimable que vale absolutamente. En este punto Nancy arremete (como ya lo hiciera en *La verdad de la democracia*, Buenos Aires: Amorrortu, 2009) una crítica a la equivalencia de los individuos y a la atomización de los sujetos a las que lleva a pensar, hoy, la idea de democracia al interior del triunfo del sistema tecno-nihil-capitalista.

los gestos de formación de sentido o de sin-sentido, haciendo de la a-significación un abismo nihilista que obtura y silencia cualquier apuesta creativa por un sentido y por un mundo que sea “lo contrario de una globalidad de injusticia sobre un fondo de equivalencia general” (Nancy, 2003b: 54).

La apuesta por la creación del mundo al interior de la evidencia de que tanto el mundo como el sentido no proceden de nada, son sin modelo, sin principio ni fin:

No quiere decir que no queda más que orientarse a ciegas, ni que es indiferente haber perdido la brújula, y que lo mejor y lo peor valen lo mismo. Quiere decir, por el contrario, que no hay sentido dado en parte alguna que pueda hacer tolerar lo intolerable, y que no hay más no-sentido en virtud del cual descalificar o anular la existencia. En otros términos, quiere decir que ‘nihilismo’ se disuelve por sí mismo, tanto como todo ‘idealismo’ (o ‘metafísica’ en este sentido), porque en última instancia queda sumido en el régimen de la suposición. Se disuelve tocando el punto absoluto de la existencia (2003a: 125).

Allí donde la suposición está cortada, para Nancy es la praxis significativa (sea la de la imagen, la de la escritura) la que, como veremos en el capítulo 3, deberá recomenzarse sobre este corte neto.

2.2 Giorgio Agamben: violencia y esperanza en la sociedad del espectáculo.

El diagnóstico que indica el sometimiento entero de la vida humana al régimen económico de la equivalencia general impuesto por la técnica y el capital será profundizado por Giorgio Agamben, principalmente, en *Medios sin fin* (2001) y *Profanaciones* (2009), recuperando la propuesta realizada por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967). En este libro, Debord inscribe el desarrollo independizado de la economía en la experiencia social en la que la determinación de los acontecimientos y pensamientos en primera persona fue sustituida por la contemplación de una esfera espectacularizada, separada e independiente del control de los hombres. El triunfo de la economía y, con ella, de la forma mercancía (escindida en su interior entre valor de uso y valor de cambio), dirá Debord, reproduce ahora su forma separada en la experiencia misma de lo común. Allí, lo que era potencia y producción de los hombres se escinde de su control y se separa en una esfera independiente en la que todo valor de uso declina respecto de su valor de cambio. El desarrollo autocrático de la economía mercantil (o, lo que es lo mismo, el triunfo total de la mercancía y de su carácter fetichista) en el que, como

sugiere Anselm Jappe en su libro sobre Debord (1998: 31) ,“la entera vida humana se halla subordinada a las leyes que resultan de la naturaleza del valor, ante todo la de su permanente necesidad de acrecentarse”, acaba alienando y abstrayendo las relaciones directas de los hombres con las cosas y de los hombres entre sí.

Tal y como lo exponíamos en el capítulo anterior, es en la experiencia alienada del tiempo y de la historia en donde se puede observar con claridad esta mutación del mundo al interior del diagnóstico de la mundialidad del mercado. Ya que, si bien fue el capitalismo el que ayudó a trazar el comienzo de la historia secularizando y radicalizando la historicidad inaugurada por el judeo-cristianismo (es decir, instaurando un tiempo ya no cíclico, natural, sino lineal e irreversible), en la actualidad es este mismo sistema el que acaba por hurtar toda experiencia de la historicidad de los hombres, reduciendo la experiencia del tiempo al tiempo de la producción. Bajo el dominio de la mercancía, dirá Debord, habitamos un tiempo compuesto de momentos abstractos y equivalentes entre sí que ya no se distinguen sino por su valor cuantificable. Como lo expone, una vez más, Jappe:

En la economía capitalista, el tiempo se ha convertido en una mercancía que, como todas las mercancías, ha perdido su valor de uso en favor de su valor de cambio [...] El tiempo irreversible e histórico, [...], sólo puede ser *contemplado* en las acciones de los otros, pero jamás experimentado en la propia vida. [...] Por otra parte, lo que el individuo puede vivir realmente en lo cotidiano es ajeno al tiempo oficial y permanece incomprendido, puesto que le faltan instrumentos para vincular sus vivencias individuales a las colectivas y darles mayor significación. [...]

No se trata de una ilusión, como si hubiera algo detrás de las leyes del mercado o de los imperativos tecnológicos sino que es literalmente cierto que el propio movimiento social de los hombres toma para ellos «la forma de un movimiento de cosas bajo cuyo control se encuentran ellos mismos, en vez de controlarlas». Eso significa que en el capitalismo [...] los sujetos no son los actores de la historia, ni como individuos ni como colectivos (1998: 48-51)

Al mismo tiempo, aquello que se expone en el plano de la historia vale para la totalidad de la experiencia humana. Es la separación y la fragmentación de la potencia social común (la vida separada de su forma, dirá Agamben (*cfr.* 2001)), y su exposición espectacularizada en una esfera separada que ya no es posible *usar* ni controlar sino sólo contemplar pasivamente, lo que ha sometido la totalidad de la existencia a este poder económico abstracto, privándola de su capacidad de crear y actuar sobre su mundo.

En este sentido, para Agamben, el espectáculo como fase extrema y actual del capitalismo indica “la simple y masiva inscripción del saber social en los procesos productivos” y, con ella, el “‘devenir imagen’ del capital [que] no es más que la última metamorfosis de la mercancía, en la que el valor de cambio ha eclipsado ya por completo al valor de uso y, después de haber falsificado toda la producción social, puede acceder a una posición de soberanía absoluta e irresponsable sobre la vida entera” (2001: 65). El devenir imagen del capital signa, entonces, un pasaje que va del ser al tener y del tener al parecer indicando, con ello, que este sistema ya no se dirige sólo a la expropiación de la actividad productiva sino que traza de manera general una alienación de la experiencia común de los hombres, de su pura potencia, separándola en una esfera que sólo es factible de ser contemplada y ya no usada. De allí que en última instancia el espectáculo se dirija a la “alienación del propio lenguaje, de la propia naturaleza lingüística y comunicativa del hombre, de ese *logos* que un fragmento de Heráclito identifica con lo Común” (2001: 71).

Para Agamben no se trata sólo de que el espectáculo se apropie de una u otra proposición significativa haciendo de ella un medio orientado a un fin, como es el caso de la publicidad o de los medios de masas en general (que acaparan toda comunicabilidad en un orden monológico repitiendo un único mensaje –dirá Jappe (21): “la justificación incesante de la sociedad existente, es decir, del espectáculo mismo, o del modo de producción del que ha surgido”). Se trata, en cambio, de que lo que allí se expone como separado es “el propio ser-en-el-lenguaje como medialidad pura, el ser-en-un medio como condición irreductible de los hombres” (2001: 99), como espacio común del sentido, del actuar y del pensamiento más allá o más acá de cualquier proposición significativa, es decir, como puro medio sin fin.

Como lo expusiera en *La comunidad que viene*, lo común (y a partir de ello la comunidad sin más) no se define por ningún presupuesto (por ningún criterio de inclusión o exclusión que justifique la violencia en su nombre) sino sólo por la pertenencia misma al lenguaje como pura potencia. Lo común no está mediado más que por la inmediatez de un “medio puro” que hace posible la existencia y la exposición de todas las cosas: comunidad de seres que encuentran su lugar en el medio de la lengua (y en la lengua como medio), como pura “potencia”, como inteligibilidad que no es inteligencia de algo, que no significa nada propiamente y que hace posible, no obstante, la significación misma. Es en el lenguaje, afirma

Agamben, donde la comunidad encuentra su íntima exterioridad, la *pertenencia misma* que resulta a la vez *lo Más Común* pero también lo más impropio; pertenencia, en suma, que no nos pertenece en absoluto, siendo que “el ser dicho – la propiedad que funda todas las posibles pertenencias (el ser-dicho italiano, perro, comunista)-, también es de hecho lo que puede cuestionarlo todo radicalmente. El ser-dicho es lo Más Común que rompe toda comunidad real” (1996: 14).

Para el filósofo italiano es justamente esta relación de (im)pertenencia la que abre la posibilidad de pensar una comunidad sin presupuestos, ahora de la mano de un *experimentum linguae*, es decir, de la mano de una experiencia con el lenguaje mismo, como pura potencia significativa. Ya que, tal y como lo sugerimos en el capítulo precedente a propósito de *Infancia e Historia* (1978), únicamente haciendo la experiencia de la irrecusable constatación de que hablamos justo y sólo porque no lo hacemos desde siempre, en el hiato que nos revela, al mismo tiempo, que *hay* lenguaje pero que éste no nos pertenece “naturalmente”, es que se abre la posibilidad para una experiencia de la comunidad. Experiencia que surge allí donde se suspende el destino necesario, la tarea natural, en el vacío colmado que abre al lenguaje como pura potencia de pensar, de actuar, de hablar y de no hacerlo.

Así entendida, una experiencia de lo común resulta inseparable de una experiencia radical con (y en) el lenguaje, de un *experimentum linguae* que revele la pura exterioridad vacía de la lengua ya que, tal y como afirma Agamben en *Medios sin fin* (2001: 19), “comunidad y potencia se identifican sin fisuras” en tanto “sólo podemos comunicar con otros a través de lo que en nosotros, como en los demás, ha permanecido en potencia y toda comunicación [...] es sobre todo comunicación no de un común sino de una comunicabilidad”.

Sin embargo, es aquello mismo que Agamben señala como lo Común lo que ha sido expropiado por la política espectacular en la que vivimos ya que el espectáculo, al igual que la economía, la religión y el derecho, apunta a la separación de la potencia del hombre, de aquello que hace a su comunidad, impidiendo “el goce pleno de la vida de este mundo” (2001: 96). Operando una secularización de la religión, trasladando las fuerzas de Dios al capital, “el capitalismo como religión –afirma Agamben– no mira a la transformación del mundo, sino a su destrucción” (2009: 106). Como lo enuncia Jappe, ya “la vieja religión había proyectado la potencia del hombre en el cielo, donde adquiriría los rasgos de un Dios, que se oponían al hombre como una entidad extraña; el espectáculo lleva a

cabo la misma operación en la tierra; y del mismo modo se comporta la humanidad frente a esas fuerzas que ha creado, que se le han escapado y que «se nos *muestran* en todo su poderío» (1998: 22).

En *Profanaciones* (2009: 106), Agamben recorre la abierta relación de continuidad que existe entre capitalismo y religión. El dispositivo religioso, afirma, consiste en consagrar, en volver sagradas, es decir, separadas del uso de los hombres las cosas destinadas a los dioses, del mismo modo que, en la actualidad, el capitalismo espectacular “generaliza y absolutiza en cada ámbito la estructura de la separación que define la religión” dificultando todo uso libre de aquello que ha sido confiscado y separado:

Como en la mercancía la separación es inherente a la forma misma del objeto, que se escinde en valor de uso y valor de cambio y se transforma en un fetiche inaprensible, así ahora todo lo que es actuado, producido y vivido – incluso el cuerpo humano, incluso la sexualidad, incluso el lenguaje– es dividido de sí mismo y desplazado en una esfera separada que ya no define división sustancial alguna y en la cual todo se vuelve duraderamente imposible. Esta esfera es el consumo. Si, como se ha sugerido, llamamos espectáculo a la fase extrema del capitalismo que estamos viviendo, en la cual cada cosa es exhibida en su separación de sí misma, entonces espectáculo y consumo son las dos caras de una misma imposibilidad de usar. Lo que no puede ser usado es, como tal, consagrado al consumo o a la exhibición espectacular. [...] Si profanar significa devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado, la religión capitalista en su fase extrema apunta a la creación de un absolutamente Improfanable. (Agamben, 2009: 107)

Es contra esta imposibilidad de uso que el filósofo trazará su “Elogio de la profanación” en un intento por pensar lo que para él constituye el problema político esencial: “¿cómo se *usa* un común?”, ¿cuáles son las posibilidades y modalidades de un *uso libre* de lo común que no coincida sin más ni con la apropiación, ni con la expropiación o el consumo utilitario?

2.2.2 Profanar lo separado, recomenzar un *uso libre*

Es en “Elogio de la profanación” en donde Agamben intentará pensar un *uso* de lo común que no coincida sin más ni con el consumo ni con la propiedad. El uso que para Agamben está en cuestión no refiere tampoco a una acción natural sino al resultado de un acto profanatorio que “ignora la separación [operada por el

espectáculo] o, sobre todo, hace de ella un uso particular” (2009: 99). Agamben encuentra un caso ejemplar de este *uso libre* en el juego de los niños que usan negligentemente la unidad religiosa entre mito y rito (“el juego rompe esta unidad: como *ludus*, o juego de acción, deja caer el mito y conserva el ritual; como *jocus*, o juego de palabras, elimina el rito y deja sobrevivir el mito” (2009: 100)), o que son capaces, incluso, de sustraer lo que pertenece a la esfera de la economía, la guerra o el derecho y transformar en juguetes lo que eran medios destinados a un fin específico. Este uso lúdico que no se limita ni a abolir las separaciones ni a reponer un uso natural e incontaminado sino que libera la inscripción de una práctica, rito u objeto en una esfera determinada (sea ésta la política, la bélica, la religiosa, etc.) no coincide, tampoco, con el consumo utilitario. El uso implica, en cambio, una “relación con un inapropiable; se refiere a las cosas en cuanto que no pueden convertirse en objeto de posesión” (2009: 109). De allí que Agamben llegue a afirmar que:

el uso también desnuda la verdadera naturaleza de la propiedad, que no es otra que el dispositivo que desplaza el libre uso de los hombres a una esfera separada, en la cual se convierte en derecho. Si hoy los consumidores en las sociedades de masas son infelices, no es solo porque consumen objetos que han incorporado su propia imposibilidad de ser usados, sino también –y sobre todo– porque creen ejercer su derecho de propiedad sobre ellos, porque se han vuelto incapaces de profanarlos (2009: 109).

A diferencia del consumo o de la propiedad, el uso libre que aquí está en cuestión es siempre uso de una potencia inapropiable, común, que debe ser profanada de la esfera en la que estaba inscrita y de los fines que se le adjudicaban:

El comportamiento así liberado reproduce e incluso imita las formas de la actividad de las que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a un fin, las abre y dispone a un nuevo uso. [...] La actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante (2009: 112).

Allí donde el capitalismo ha demostrado no ser más que un gran dispositivo de captura de las prácticas profanatorias y de los medios puros, siendo el lenguaje un ejemplo clave de ello, de lo que se trata es, no de abolir las separaciones, sino de

jugar negligentemente con ellas, de inventar colectivamente formas de uso de lo común que expongan esos medios puros, su pura potencia para extraer de allí nuevas experiencias con la palabra, el tiempo y la imagen. Porque, en última instancia, la potencia destructiva del dispositivo espectacular consiste menos en la apropiación de la función instrumental del lenguaje (de difusión o coacción ideológica) que en la captura del medio puro del lenguaje en tanto inscribe su propia potencia en una representación vacía en la que el lenguaje repite “solamente su propia nada, como si ningún nuevo uso fuera posible, como si ninguna otra experiencia de palabra fuera ya posible” (2009: 115).

Una vez más, para Agamben, tanto el peligro como la oportunidad de recomenzar al interior de este diagnóstico coinciden en un mismo punto de encuentro. Si el espectáculo es en última instancia la exposición en una esfera separada de un *experimentum linguae* radical que da a ver su pura potencia pero vaciada de sentido y de valor de uso, “esto quiere decir también que, en el espectáculo, es nuestra propia naturaleza lingüística invertida la que nos sale al paso” (2001: 71) y abre la posibilidad de profanar lo que ha sido separado.

Así como para Nancy la equivalencia insignificante y catastrófica abría la oportunidad para que ésta sea transformada en significancia igualitaria, singular y común, para Agamben la violencia del espectáculo expone al mismo tiempo la lengua como pura potencia y los sujetos como singularidades *cualquiera*³⁰ haciendo posible recomenzar otro uso de lo común. Si el espectáculo es lo que “en todo el planeta desarticula y vacía tradiciones y creencias, ideologías y religiones, identidad y comunidad”, si es “el propio estado espectacular, en cuanto anula y vacía de contenido cualquier identidad real y sustituye al *pueblo* y a la *voluntad general* por el *público* y su *opinión*, el que genera masivamente una singularidades que ya no se caracterizan por ninguna identidad social ni por ninguna condición real

³⁰ Contra las diversas propuestas de comunidad de pertenencia o comunidad negativa, Agamben en *La comunidad que viene* postula una comunidad de seres *cual-se-quiera*, esto es, de seres que son *así*, no por ser indiferentes a sus propiedades sino por ser *tal cual son*, porque no se dejan reducir a ninguna clase o conjunto, aunque participen de ellos, y por no constituirse, tampoco, en individuos de características excluyentes, fijados en una sustancia o diferencia específica, es decir, en una identidad. Se trata de una comunidad de singularidades *cualquiera*, en donde “singular” debe ser comprendido como el ser que no puede ser definido a priori (por un presupuesto, clase, esencia o propiedad), que no puede ser remitido a ningún otro lugar, sino que señala tan sólo el hecho mismo de tener lugar en el lenguaje.

de pertenencia” (2001: 68) es posible figurar allí una comunidad no presupuesta, solo mediada por un medio puro.

Sin embargo, sólo profanando este radical *experimentum linguae* de la esfera espectacular, o como afirma Agamben, “sólo [para] aquellos que logren apurarlo hasta el final, sin dejar que en el espectáculo, el revelador quede velado en la nada que revela, y que sean capaces, empero, de llevar al lenguaje el lenguaje mismo llegarán a ser, por primera vez, ciudadanos de una comunidad sin presupuestos” (2001: 73). La tarea, una vez más, será la de recomenzar otro uso negligente de lo dado, jugar con las separaciones que velan por impedir toda profanación de los fines que le habían sido adjudicados, recomenzar, en suma, otra relación con lo común, con la potencia de la lengua y el pensamiento y con las singularidades cualesquiera que hacen a nuestra comunidad y a nuestro mundo. En este sentido, como veremos en el capítulo que sigue, la apuesta de Agamben apuntará a postular otro uso de las imágenes –ligadas al “gesto”– y otra relación de éstas con el lenguaje y el pensamiento; imágenes que ya no coincidan con la representación espectacularizada ni puedan ser reducidas a meras mercancías escindidas sino que precipiten en su exposición “los ‘cristales de esta sustancia común”” (2001: 68) del lenguaje como medio puro.

2.3 Jacques Rancière y la sociedad del cartel

Jacques Rancière insistirá, también, en la necesidad de repensar modos de profanación de la potencia común que ha sido separada y desigualmente repartida en cuerpos, voces y lugares designando, para cada uno de ellos, usos posibles e imposibles, culturales y herejes. Coincidirá con Nancy en que la mera gestión de lo dado no alcanza para abrir otros mundos, otras políticas posibles, y acordará con Agamben en la necesidad de repensar la comunidad, de habilitar otros usos de las palabras, de las imágenes, del pensamiento y de las ficciones para disputar la mera circulación de mercancías escindidas y de individuos desvinculados entre sí, con su mundo y su tiempo. Sin embargo, como adelantábamos en el capítulo anterior, Rancière trazará su propuesta a distancia de las teorías imperantes de los años '60 (dentro de las cuales *Mitologías* de Roland Barthes y la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord ocuparían un lugar paradigmático) que, a su entender, asociaban

“mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro” oponiendo, al mismo tiempo, “la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación” (2011: 15). Alejándose también de la afirmación invertida que en la década de los '80 anunciaba la imposibilidad de distinguir, de allí en adelante, entre la imagen y la realidad, Rancière se propondrá no dar otro giro a esta teoría crítica sobre la imagen sino partir, en cambio, de otros presupuestos contradictorios respecto de su lógica.

En este sentido, en “¿Sociedad del espectáculo o sociedad del cartel?” incluido en *Momentos políticos* (2010: 56-57), Rancière afirma:

Cuando, hace treinta años, Guy Debord escribió *La sociedad del espectáculo*, se inscribía en la tradición del análisis marxista del fetichismo de la mercancía. Veía cómo este fetichismo culminaba en el "espectáculo", pérdida total del ser en el tener y del tener en el simple parecer. Pero, como oponía la pasividad del espectáculo y la ilusión del parecer a la realidad sustancial del ser y el actuar, esta denuncia aún seguía siendo prisionera de la visión platónica.

Es cierto que el reinado mundial de la mercancía es el de la confusión total de lo real y la apariencia. Pero tal vez habría que interpretarlo a la inversa: no es lo real lo que se disuelve en la apariencia, sino que, por el contrario, lo que se rechaza es la apariencia. La apariencia, es decir, esa realidad construida, esa realidad complementaria que hace que la "realidad" esté perdiendo el carácter del orden necesario de las cosas, que se vuelva problemática, abierta a la discusión, a la elección, al conflicto. No vivimos en una sociedad del espectáculo donde la realidad se perdería, sino más bien en una sociedad del cartel donde la apariencia termina siendo despedida.

Como Nancy, Rancière coincide en la necesidad de postular que el “nosotros” es siempre un *performativo* y que, si partimos de una ontología del ser-con y de la existencia finita sin esencia y sin teleología, lo que deberemos repensar en primera instancia es si “el «espectáculo» no es, de una manera u otra, una dimensión constitutiva de la sociedad: es decir, si lo que se llama el «vínculo social» puede ser pensado de otro modo que el orden simbólico, y esto a su vez de otro modo que en el orden de una «imaginación» o de una «figuración»” (Nancy, 2006: 70). Como anunciábamos en el capítulo precedente, para Rancière toda configuración o reconfiguración de lo común depende de un trabajo político de la imaginación que dispute aquellas imágenes consensuales que imponen su inventario de lo dado, que se obstinan en señalar cuáles son los problemas y las soluciones necesarias de un tiempo y un mundo que estas mismas representaciones han creado. Allí, entonces, sólo un “momento político” capaz de interrumpir la temporalidad del consenso y de

actualizar otra imaginación de la comunidad podrá abrir –afirma en *El reparto de lo sensible* (2009: 53)–“un mundo ‘común’ [que] nunca es simplemente el *ethos*, la estancia común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados [sino que] es siempre una distribución polémica de maneras de ser y de ‘ocupaciones’ en un espacio de los posibles”.

En esta línea, dirá Rancière, de lo que se trata es de pensar “el “vínculo esencial entre política y teatro” (2010: 54) que es, justamente, lo que aparece obturado por esta sociedad del cartel que impide y elimina la apariencia. Si sólo hay política cuando se interrumpe la circulación de mercancías y se *pone en escena*, se le da apariencia, a nuevos colectivos que, como los personajes de teatro, siempre son seres, al menos, dobles (que, al mismo tiempo, trabajan, hablan de lo público y se ocupan de lo político) se trata de asumir que el problema no es el aparecer espectacular sino el modo como el “cartel” reduce la apariencia, la vuelve inútil en tanto “cuenta por adelantado el contenido y elimina al mismo tiempo su singularidad” (2010: 57). A diferencia de la *consigna* política, que es siempre un enunciado teatral que se distingue de la mera expresión codificada de una condición “natural” (la consigna “pan o plomo”, por caso, no puede ser reducida sin más a una expresión de hambre) los carteles, en cambio, buscan dar representación a una emoción codificada de antemano mediante dosis específicas de estímulos eficaces que prevén los efectos que producirán en *un* público al que apuntan con exactitud.

En este sentido, para Rancière, si las imágenes y ficciones espectaculares o del “cartel” poseen un efecto tan destructor no es porque han acabado por reducir el ser a la apariencia y la realidad a la ficción sino porque han hurtado la potencia misma de la imaginación y de la ficción reduciendo su poder de oponer otros modos de lo real a la mera repetición de lo dado:

La sociedad del cartel, que lleva a domicilio tanto las imágenes de guerras sangrientas como las de pequeñas preocupaciones cotidianas, la ficción similar a la realidad y la realidad similar a la ficción, no hace otra cosa que ejemplificar el discurso incansable de los gobernantes que nos dicen que las sombras de la política ya no son válidas: sólo existen la realidad, las mercancías, las personas que las producen, las venden y las consumen. Sólo hay individuos y grupos bien censados, bien encuestados, bien figurados, a quienes los gobiernos les administran de la mejor manera posible lo que les toca dentro de la complejidad de los intereses mundiales. "Dejen de hacer teatro. Ya no estamos en tiempos del teatro", ése es el mensaje del cartel; similar al de los poderes. Con ello, no sólo fueron destituidas las barricadas de los tiempos heroicos. También lo fue la política, esa práctica que siempre ha sido hermana del teatro (2010: 58).

En la sociedad del cartel, entonces, de lo que se tratará es de oponer un trabajo político de la imaginación y de la ficción, de interrumpir el mero consumo cultural de lo dado y de objetar la secularización religiosa del capital –como veremos en el capítulo que sigue– mediante un trabajo *hereje* de la imaginación y de la ficción que, recuperando su dimensión teatral, olvide la configuración de los cuerpos dados por adelantado para recomenzar y refigurar de otro modo las experiencias, comunicaciones y proyecciones de lo común, es decir, otros mundos posibles.

A partir de lo recorrido, entonces, en el capítulo que sigue abordaremos el modo como el trabajo de la ficción, de la imaginación y de la escritura habilitan a recomenzar el sentido del mundo al interior del diagnóstico *structivo* del presente legado por el triunfo de la técnica y el capital. Desde Nancy, pensaremos el modo como la imagen traza una relación inequivalente, en tanto se define como una *fuerza* que es y abre a *lo distinto* . Desde Agamben, pensaremos otros *usos* de la imagen – ligada al gesto– en los que sea posible jugar de otro modo la separación impuesta por el capitalismo espectacular. Siguiendo a Rancière, recorreremos la dimensión política de la imaginación y de la ficción y su potencia para poner en escena modos herejes de relación con lo común.

Capítulo 3

Políticas de la imagen

Imagen, escritura y lectura como operadores de recomienzo

A lo largo de los capítulos 1 y 2, deteniéndonos en el pensamiento de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière, buscamos precisar teóricamente el sentido de nociones que son de uso frecuente tanto en los poetas como en los críticos literarios que recorreremos en este trabajo (la historia, el sentido, lo contemporáneo, el mundo) para configurar, desde allí, una escena en donde la problemática específica de esta investigación, entendemos, expone su espesor y complejidad. Anudando dichos términos al diagnóstico que insiste en pensarlos en su *fin* nos abocamos a indicar, al mismo tiempo, las zonas en las cuales, en estos pensamientos, un recomienzo se abre como posible. En la singularidad de cada una de estas apuestas, sin embargo, una insistencia nos permite vincularlos: todos ellos encuentran en la imagen un operador político privilegiado para entablar una relación contemporánea con el tiempo, la historia y el mundo disputando el reparto ordenado de lo dado. Por ello, en este capítulo proponemos recorrer nuevamente el pensamiento de Nancy, Agamben y Rancière deteniéndonos específicamente en el modo como sus reflexiones en torno a la imagen hacen posible pensarla como un procedimiento afirmativo de recomienzo al interior de la problemática delimitada.

3.1 Jean-Luc Nancy: entre equivalencia y violencia, la imagen, lo distinto

En el horizonte del fin del sentido y del fin de la metafísica de la historia, la apuesta por lo contemporáneo en Jean-Luc Nancy, decíamos, se cifraba en la necesidad de simbolizar un espacio-tiempo compartido, de *performar*, escenificar y exponer una relación inequivalente con lo otro, con todos los otros, custodiando la distancia y la diferencia (el sentido, en suma) del peligro que implica la insensata apropiación de la presencia (en la identidad, el exterminio o la equivalencia) ante el triunfo global de la técnica y el capital. En esta propuesta de recomenzar otra praxis del sentido (menos

como construcción o destrucción que como contacto, tensión, torsión), la imagen, como veremos, ocupará un lugar privilegiado. Atendiendo principalmente a *Au fond des images* (2003c)³¹ –libro que Nancy dedica específicamente a problematizar la imagen–, en este apartado proponemos explorar las modulaciones que adquiere dicha noción centrándonos específicamente en aquellas zonas de su pensamiento que habilitan a pensar la imagen como un procedimiento privilegiado para exponer una relación inequivalente con lo dado y con el sentido (específicamente desde lo que el pensador propone pensar como “lo distinto”) y abrir, con ello, un lugar, un espacio-tiempo de relación contemporánea con el mundo.

En el primer ensayo que compone este libro titulado “L’image – le distinct”, Nancy explorará las múltiples relaciones de proximidad y distancia que se dan entre ambos términos, afirmando simultáneamente que la imagen es lo *distinto*, lo que se distingue (lo que se distingue de las cosas y se indica como imagen) y que, a su vez, ésta se *vincula a* lo distinto, es decir, a aquello que está separado, puesto a distancia, sustraído: al “fondo” del sentido como potencia por anudar.

Mediante la primera definición que homologa la imagen a lo distinto, Nancy sugiere, para comenzar, que una imagen es algo que está necesariamente distanciado del contacto, “puesto fuera y delante de los ojos” (2014), ex-puesto. Siendo inasible, agrega, la imagen es una cosa que esencialmente se distingue de las cosas, en tanto se sustrae a su disponibilidad para el uso, consumo o apropiación y tampoco coincide ni con su forma, ni con su representación, copia o manifestación. Lo que la imagen expone, en cambio, es siempre algo más que la cosa, su identificación, su identidad o significación: muestra la cosa en su mismidad, esto es, en su inequivalencia, en su singularidad que se sustrae al cálculo y a la apropiación:

la cosa *en* imagen es distinta de su ser-ahí en el sentido de *Vorhanden*, de su simple presencia en la homogeneidad del mundo y en el encadenamiento de las operaciones de la naturaleza o de la técnica. Su distinción es la semejanza que habita su semejanza, que la trabaja y que la perturba con un impulso de espaciamento y de pasión. Lo que es distinto del ser-ahí es el ser-imagen: no está aquí más que allá-abajo, a lo lejos (2014).

³¹ Este libro no ha sido aún traducido en su totalidad al español, aunque sí circulan traducciones de algunos ensayos que lo componen. Es el caso por ejemplo de *La representación prohibida*, publicado como libro por Amorrortu (2007b); de “La imagen: mimesis y méthexis” traducido por Julián Santos Guerrero para la revista *Escritura e Imagen* (2006); y también del ensayo “La imagen, lo distinto” traducido por Gabriela Milone para la revista *Caja Muda* (2014). Las citas correspondientes al resto de los ensayos que abordaremos en este apartado – principalmente “Image et Violence”, “L’oscillation distincte” y “Paysage avec dépaysement”– han sido traducidas por nosotros para este capítulo.

Según esta primera definición, la imagen se distingue de la cosa porque expone no su forma sino su semejanza (aquello en lo que la cosa está ya separada de sí misma), no una presencia cerrada sobre sí sino un presentarse, un desprenderse de lo distinto, de lo heterogéneo, de lo desencadenado, en suma, del sentido mismo, justamente como una imagen. Y es en ese desligarse que la imagen no sólo se expone como lo distinto sino que *abre a lo distinto*, tal y como sugiere la segunda definición.

“Cada imagen es el recorte finito del sentido infinito, el cual no se verifica como infinito más que por ese recorte, por el trazo de la distinción” (2014), sugiere Nancy, indicando que la “función-imagen” radica en ese recorte y desprendimiento del sentido. Mediante ese recorte y desprendimiento, la imagen traza un *umbral* en el cual el sentido, es decir, aquello que se distingue incesantemente del anudamiento de las significaciones que hace posible, se expone próximo y distante a la vez, no siendo la imagen más que “el espacio vacío, abierto sobre el fondo indistinto donde lo distinto, lo absolutamente distinto, se despega y se desvanece” (2003c: 135).

En esa ambivalencia de lo distinto, nos dice Nancy, radica la posibilidad de la imagen. Para que sea, para que haya imagen y no mero ornamento o ilustración de la significación, ésta debe distinguirse y tocar, a la vez, la presencia invisible de lo distinto porque la imagen no consiste en otra cosa que en su distinción:

La imagen no es idéntica a sí. Esencialmente se distingue de sí. La imagen es en todos sus aspectos la distinción. Se distingue de las cosas o de los vivientes, se distingue del fondo sin imagen del cual se desprende, y se distingue en tanto se designa a sí misma como imagen. La imagen dice siempre a la vez «soy eso, una flor», y «soy una imagen de flor, o una flor-imagen». No soy, dice, la imagen *de* esto o aquello, como si fuera el sustituto o la copia, sino yo *imageo*³² esto o aquello, presento la ausencia, es decir el sentido. *Imageo* lo inimaginable del sentido. (2003c: 127)

Hacer una imagen que se distinga como tal, presentando al mismo tiempo el ausentarse del sentido, es algo que puede hacer tanto la imagen visual, cuanto la musical, poética, táctil o gustativa incluso. En poesía, esto significa que una imagen no es el mero desplazamiento cifrado de analogías, comparaciones, metáforas o

³² Nancy propone este neologismo diciendo: “hay que entender imagear como un verbo transitivo en el que la acción nunca puede tener efecto sobre su objeto” (2003c: 127)

símbolos, sino aquello que logra dar relieve y espesor a la palabra, que aproxima y distancia el diferimiento incesante que se abre entre sentido y sonido. Para ponerlo en sus palabras, la imagen poética es ella también “todo esto, al menos: está en el recorte del verso y en el desprendimiento de la lengua, está en el suspenso del ritmo y de la atención” en la que “es la poesía misma la que se hace materia de imagen” (2014).

Hacerse materia de imagen quiere decir, entonces, que la poesía misma adquiere relieve, que indica el venir a la presencia del texto, que expone la manera singular en la que ésta trabaja el encadenamiento y el trenzado de un sentido, dando a ver en su tejido la “estofa ausente del sentido”. Porque tal y como lo afirma en “L’oscillation distincte” (2003c), el sentido en cuanto tal no tiene estofa, ni hilos, ni consistencia ni espesor. Y es por ello que nos hace falta la imagen “para dar presencia a ese sentido sin estofa, por definición incorpóreo y que no existe más que en el tejido (y no en la tela). [...] El sentido demanda a la imagen para salir de su falta de estofa, de su inaudibilidad y de su invisibilidad” (2003c: 127).

Según lo dicho, entonces, la imagen, toda imagen, es principalmente una fuerza y no una forma, un trazo que tira el sentido de la ausencia e indica su presentarse y que no consiste más que en ese trazo distintivo. Dicho trazo distintivo puede ser entendido de dos maneras. Por un lado, es el trazo que distingue las imágenes de las cosas y la inscribe como tal -como imágenes-, así como es, a su vez, el trazo por el cual el sentido de la imagen se distingue (se anuda de una manera y no de otra, dando a ver esto y no aquello). Pero, por otro lado también, es el trazo que se distingue de todo sentido anudado para dejar ver eso que está retirado, retrasado, “eso que hay al *fondo* de las cosas, en el corazón de todas las cosas que son, y que retira su sentido de ser en el secreto de donde todos los sentidos extraen su sensibilidad” (2003c: 140). En esa oscilación distinta, ambivalente y tensada en lo distinto, el trazo expone al mismo tiempo su marca y “la fuerza misma de su distinción” inequivalente. Toda imagen, afirma:

tira (es el valor semántico etimológico de la palabra) y *extrae* algo, una intimidad, una fuerza. Y por ese extraer, la sustrae de la homogeneidad, la distrae, la distingue y la lanza hacia adelante. La lanza hacia delante nuestro, y en ese lanzamiento, en esa proyección, hace su marca, su trazo y su *estigma*: su trazado, su línea, su incisión, su cicatriz, su inscripción, todo a la vez (2014).

Sin embargo, allí donde la imagen implica una fuerza que tira y extrae lanzando hacia adelante su marca o estigma, se abre una nueva ambivalencia que será necesario pensar para distinguir la violencia constitutiva de la imagen, de la imagen de la violencia sin más. Con ese propósito, en “Image et violence” Nancy arremete nuevamente contra esta ambigüedad, deteniéndose en cada término en un intento por discriminar aquello que en un principio podría ser confundido. Porque si bien tanto la imagen cuanto la violencia comparten algo del orden de la fuerza y algo del orden de la exposición, no lo hacen del mismo modo.

Para Nancy, la violencia no es sino una fuerza que viene desde afuera, que permanece ajena a la cosa que violenta, que inscribe en ella su marca (su golpe) y que hace de ella (de la imagen de su violencia que es su efecto) la verdad misma. La imagen, por su parte -en este punto, en estrecha relación con la verdad-, si bien también es necesariamente violenta en tanto no puede surgir sin violentar un orden establecido, codificado o una significación sedimentada, no lo es del mismo modo. Para Nancy, verdad y violencia comparten un mismo principio: la imposibilidad de negociar y de componer con lo dado; ambas son “Intratables”; ambas son auto-mostrativas, “y el corazón de ese acto así como también su efectuación se da en la imagen” (2003c: 46). Sin embargo, mientras que la irrupción intratable de la violencia se expone como una fuerza que se ejerce sin responder a nada más que a sí misma (“es el sí puramente en sí, no saliendo de sí más que tomando la identidad de un garrote: de hecho, saliendo de sí para ser el garrote” (2003c: 41)), el surgimiento de la verdad y de la imagen irrumpe como retirada: como apertura, como exposición de un umbral, como ofrecimiento de un espacio liberado para la manifestación (es decir, como algo que de sí abre un espacio fuera de sí).

Porque, como decíamos anteriormente, la imagen no expone la cosa en sí y para sí sino que le disputa su presencia. Mientras que la cosa se contenta con ser, la imagen muestra que la cosa es y cómo es. En este sentido, la imagen es aquello que saca a la cosa de su simple presencia para ponerla en “pre-sencia”, en “*prae-sencia*”, en ser-delante-de-sí, vuelta hacia el afuera. No se trata de una presencia para un sujeto, o de una representación, sino de una presencia en sujeto o como sujeto: “en la imagen, o como imagen, así únicamente, la cosa -ya sea una cosa inerte o una persona- se pone como sujeto: ella *se presenta*” (2003c: 46).

Pero, si no hay imagen sin la fuerza que demanda el hacer presente una ausencia, “si no hay imagen sin desgarramiento de una intimidad cerrada o de una

inmanencia, y si no hay imagen sin bucear en una profundidad ciega -sin mundo y sin sujeto- entonces hay que admitir que no solamente la violencia sino la violencia extrema de la *crueldad* rodea el borde de la imagen, de toda imagen” (2003c: 52). Sin embargo, ello no implica que no podamos y debamos (esa es la responsabilidad del arte y del pensamiento, afirma Nancy) discernir la violencia tautológica que va de sí a sí, revelando su pura violencia en el efecto violentado, de aquella que se abre a un afuera y que al mismo tiempo dona esa apertura que no revela nada propiamente sino la pura posibilidad de la imagen, el sentido y la experiencia del mundo.

Entre la imagen de la violencia y la violencia de la imagen lo que marca la delgada diferencia que habrá que custodiar es ese no cierre sobre sí, esa apertura a lo distinto que “es, en el ser, el terremoto que abre la falla de la presencia” (2003c: 51). Porque es justamente en esa falla, en ese trazo distintivo que separa y comunica, en el umbral mismo que la imagen abre como pasaje tensado en la inminencia (por el que, sin embargo, no pasa ni se revela nada) que lo que se expone es un *mundo*, una totalidad indefinida de sentido, un apertura donde *imagear* un espacio-tiempo contemporáneo, compartido.

Porque un mundo, decíamos, no es una determinación clara y distinta –ya sea geográfica, jurídica o política– sino que sólo existe allí donde un distanciamiento hace posible la articulación diferencial de las singularidades, de eso que *hay* y hace mundo. Si la imagen puede entonces abrir un mundo no es porque ella represente o imite un entorno dado sino, por el contrario, porque ella es el trazado de “la apertura ilimitada de un lugar en tanto que tener-lugar de lo que ya no tiene ningún lugar determinado” (2003c: 114). Operando mediante separación y distanciamiento, lo que la imagen nos da a ver es menos un conjunto de presencias, que un surgimiento: la presentación de una venida que anuncia, al mismo tiempo, que eso no está presente sino abierto sobre sí. La imagen es esa apertura, es decir, el trazado de un acceso, un paso, un umbral que nunca termina de condensarse sobre sí misma.

Porque la imagen está siempre abierta, abierta a la exposición, abierta a otros y es por ello que, para ser tal, demanda ser deseada, invita a entrar en la “conveniencia de la imagen: penetrarla y ser penetrados por ella” (2014). Pero además, indica Nancy, la imagen está siempre abierta a una relación quiasmática, *oscilante* con el texto. La imagen se muestra al texto y el texto a la imagen y la potencia de esa relación se actualiza en la mirada y la lectura: “al mirar la imagen siempre la textualizo de algún modo, al leer un texto lo *imageo*. Esas actualizaciones

son innombrables: ningún texto posee una imagen propia, ninguna imagen un texto propio.” (2003c: 130). Imagen y texto, cada uno en (y como) el límite del otro, conforman el horizonte de la interpretación: “interpretar es eso: es configurar una intensidad e intensificar una figura” (2003c: 131). Producir un umbral en el texto, detener en una imagen el trenzado en curso del sentido, exponer su tejido, hacer hablar la imagen e imagear el habla, dar a ver su textura, su espesor y su relieve, eso es para Nancy interpretar: producir un reenvío de uno al otro custodiando lo que *oscila* entre ambos sin coincidir plenamente con ninguno. Lo que Nancy llama “lo oscilante” es lo que encontramos entre lo que la imagen quiere decir y el texto dar a ver, es decir, “eso que se mantiene exactamente en la intersección de ese reenvío doble, en el lugar donde el sentido de la imagen reencuentra el sentido del texto sin que jamás uno sea el sentido del otro” (2003c: 136). En esa oscilación:

Lo que la imagen muestra, el texto lo de-muestra, lo retira justificándolo. Lo que el texto expone, la imagen lo pone y lo depone. Lo que la imagen configura, el texto lo desfigura. Lo que ella pinta, el texto lo despinta. Pero eso mismo, sus cosas y causas comunes, eso distintivamente oscila entre los dos en un espacio delgado como una hoja: anverso el texto y reverso la imagen o vice (imagen)-versa (texto) (2003c: 144)

3.2 Giorgio Agamben: contra la reificación espectral, la imagen-gesto. Cairológia y montaje

Puesto que es en la imaginación donde algo como la historia se ha hecho posible, es también en la imaginación donde ésta debe decidirse de nuevo una y otra vez.

G. Agamben

A lo largo de los capítulos 1 y 2 hemos recorrido el pensamiento de Giorgio Agamben, intentando delimitar algunos de los problemas fundamentales que despuntan al atender a la relación específica entre lenguaje, arte y temporalidad en el contexto del fin del sentido (y fin del sentido de la historia) y del capitalismo espectacular actual. La pregunta por el cómo llegar a ser contemporáneos de nuestro tiempo y de nuestro mundo, decíamos, supone para el pensador italiano interrogarnos sobre: ¿cómo sustraernos a la mera acumulación de la cultura?, ¿cómo otorgar al arte y al lenguaje un nuevo *uso* que exceda el mero goce estético,

la impotente contemplación o el consumo?, ¿cómo recomenzar una experiencia práctica y no alienada de la historicidad que dispute el modelo progresivo, homogéneo, lineal y continuo del tiempo y del conocimiento?, ¿cómo llegar a ser, en suma, contemporáneos de un tiempo, una historia y un mundo que sean nuestros?

En la zona problemática que delimitan estos interrogantes, las reflexiones en torno a la posibilidad de recomenzar una experiencia contemporánea del tiempo y del mundo aparecían ligadas a la necesidad de: detener el pulsar incesante del tiempo para aprovechar la ocasión que encierra cada ahora,; proponer una relación desfasada e intempestiva con la historia operando nietzscheanamente contra el tiempo y sobre él, volviendo presente el pasado para evitar acabar devorados por la acumulación; modificar la percepción de manera tal de poder ver eso que llega a des-tiempo, aquello que intenta alcanzarnos y no puede; profanar el *arché*, esa potencia común, ese puro medio que es el lenguaje y que ha sido expropiado por el régimen espectacular del capital.

En el contexto de estas problemáticas y de los posibles modos de recomienzo que se derivan de ellas, en este apartado proponemos recorrer las indagaciones de Agamben en torno a la imagen (y su lectura) ya que en ellas encontramos un procedimiento positivo para responder a la tarea de ser contemporáneos. Siendo que las reflexiones en torno a la imagen realizadas por este pensador son prolíferas y se articulan, además, con problemáticas que exceden esta investigación³³, circunscribiremos el recorrido atendiendo específicamente a los lugares en donde su pensamiento de la imagen contribuye a acercar una respuesta a las preguntas formuladas al comienzo. De acuerdo a nuestra hipótesis general, atenderemos, principalmente, a sus reflexiones en torno a la imagen-gesto como procedimiento

³³ Agamben se ha ocupado de la imagen en diversas publicaciones, modulando sus reflexiones en torno a esta noción de acuerdo a las diferentes zonas problemáticas desde donde procuró abordarla. En *El hombre sin contenido* despuntan ciertas precisiones entorno a la “imagen estética” del arte; en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental* la imagen se modula como “imagen interior” o “fantasma” para pensar, desde la poesía estilnovista medieval, el modo como ésta hace posible una relación con lo inapropiable y lo irreal que excede el objeto; en *Profanaciones y La comunidad que viene*, la imagen se acerca a su particular concepción del “ejemplo” y del “ser especial”, como lugar en donde se expone un singular que al mismo tiempo abre la relación con lo más común: el lenguaje mismo; en *El reino y la gloria* dicha noción es puesta en tensión con sus consideraciones políticas en torno a la relación entre poder soberano y exposición. En este apartado, sin embargo, proponemos detenernos específicamente en los lugares de su pensamiento en donde la pregunta por la imagen aparece en estrecha vinculación con la pregunta por el tiempo y nos permite pensarla como procedimiento para recomenzar una relación contemporánea. Recorreremos, para ello, principalmente las reflexiones realizadas en *Medios sin fin, Ninfas y El tiempo que resta*. Para un abordaje exhaustivo de dicha noción en sus diversas modulaciones remitimos a la tesis doctoral de M. Ruvituso “La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre estética y política” (2013).

estético-político para disputar una experiencia práctica de la historicidad y una relación no espectacular con el lenguaje.

Es principalmente en *Medios sin fin* (1996) en donde Agamben se aboca a la tarea de recomenzar un pensamiento de las imágenes que les restituya (contra la reificación de la estética y los diversos abordajes arquetípicos y metahistóricos de la misma) la dimensión esencialmente histórica y dinámica que les ha sido hurtada en la fase espectacular del capital. Recuperando los pensamientos de Aby Warburg, Walter Benjamin, Guy Debord y Gilles Deleuze, principalmente, Agamben se propone continuar las reflexiones de este último en torno a la relación entre imagen y movimiento en el cine, para postular la *imagen-movimiento* como estatuto específico de las imágenes en general. Su apuesta es la de pensar las imágenes como gestos; esto es, menos como realidades autónomas que como fotogramas de una película que falta, como fragmentos de una constelación dinámica.

En esta línea, en un artículo titulado “Notas sobre el gesto”, Agamben (2001: 52) propone una primera definición de la imagen diciendo:

Toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dynamis* (como en las instantáneas de Muybridge o en una fotografía deportiva cualquiera). El primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria. Y mientras que la primera de ellas vive en un aislamiento mágico, la segunda se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte.

Para este pensador, el carácter dinámico de las imágenes que las sitúa en el umbral entre movimiento e inmovilidad, en la vacilación entre el gesto y su reificación, se encuentra en estrecha relación con el dinamismo temporal en tensión que éstas custodian. Ya que, como lo afirma en *Ninfas* (2010: 32), las imágenes-gestos “son cristales del tiempo”: “anticipan virtualmente su desarrollo futuro y cualquiera de ellas recuerda sus gestos precedentes”. Ese movimiento oscilante entre lo que ha sido y las posibilidades de despliegue futuro que conservan es el dinamismo que se encuentra constantemente amenazado de ser inmovilizado en el símbolo o en los espectros. Y es justamente esa detención, esa pacificación de su potencia práctica, la que Agamben intentará conjurar rescatando, de la mano de Warburg, un pensamiento de la *vida* de las imágenes:

Las imágenes de que está hecha nuestra memoria tienden pues, de forma

incesante, en el curso de su transmisión histórica, a quedar fijadas en espectros, y se trata precisamente de restituirles a la vida. Las imágenes están vivas, más, hechas como están de tiempo y de memoria, su vida es ya siempre *Nachleben*, supervivencia, amenazada sin cesar y en trance de asumir una forma espectral (2010: 23).

La supervivencia de las imágenes sobre la que Agamben intenta atraer la atención es no sólo fisiológica (ellas perduran en la retina incluso en ausencia del objeto que las ha generado) sino sobre todo histórica. Pero, expuesta como está a la “batalla sin cuartel” de la historia, su supervivencia depende -para no quedar fijadas como espectros ni que su pasaje fugaz como un relámpago se desvanezca sin haber sido siquiera percibido- de una operación de lectura que la custodie, que pueda ver aquello que “intenta alcanzarnos y no puede”, que logre en suma entablar una relación contemporánea con su sentido. Así como el cinema o el taumatropo deben:

conseguir fijar la supervivencia retiniana para poner en movimiento las imágenes, de la misma forma el historiador ha de saber atrapar la vida póstuma de las *Pathosformeln* para restituirles la energía y la temporalidad que contenían. La supervivencia de las imágenes no es, en efecto, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico (2010: 26-27).

En *El tiempo que resta* (2006: 138), Agamben afirma compartir con Benjamin la certeza de que imagen es “todo aquello (objeto, obra de arte, texto, recuerdo, documento) en lo que un instante del pasado y un instante del presente se unen en una constelación, en la cual el presente debe saber reconocerse como significado en el pasado, y en la que este pasado encuentra en el presente su sentido y cumplimiento”. Siendo que lo que hace a la imagen es, sobre todo, un encuentro entre los tiempos, la condición de posibilidad de su existencia depende de una operación de lectura y percepción que haga posible una relación contemporánea entre ellos. Si esto no sucede, si el presente no logra reconocerse en la temporalidad anacrónica que la imagen porta y si ella no llega a ser legible, cognoscible en el ahora de su aparición, su vida se habrá perdido para nosotros condenada a vagar como un espectro al que contemplamos sin poder entenderlo.

Evitar su disolución espectral depende, entonces, de una tarea: trabajar caiológicamente con las imágenes para actualizar prácticamente su potencia en el presente, entablar una relación contemporánea con el dinamismo temporal que se cifra en ellas, llevar a cabo, en suma, una operación de lectura en la que “el pasado [...] que parecía en sí sellado e inaccesible, se ponga de nuevo, para nosotros, en

movimiento, vuelva a hacerse posible” (2010: 27). Así como la citación a la orden del día aparecía como un modo privilegiado de abrir una relación contemporánea con el pasado (suspendiendo, decíamos, el contexto del cual la cita era extraída -y con ello su autoridad y garantía de significado- y haciendo del elemento citado un fragmento dinámico capaz de ser prácticamente desarrollado en el presente), de manera análoga, en el plano de la imagen, el procedimiento privilegiado para operar con ellas será el montaje. Como la citación cairológica, el montaje en tanto procedimiento estético adquiere en el pensamiento de Agamben un estatuto político para operar no sólo sobre las imágenes sino sobre la historia que se cifra en ellas, o, mejor, que con ellas se abre como posible. Ambos procedimientos permiten disputar la experiencia del tiempo y del conocimiento como *continuum* lineal y homogéneo, abriendo espacio a una relación intempestiva, a un encuentro entre tiempos y elementos heterogéneos en la que el sentido se encuentra garantizado no por un orden cronológico sino por una exigencia histórico-política del presente.

Por esta razón, no llama la atención que en un breve artículo dedicado al cine de Debord, Agamben (2011b) insista en la necesidad de explorar la potencia estético-política del montaje como procedimiento privilegiado de trabajo de lectura de y con las imágenes, de producción y de recomienzo del sentido. En esta línea, en dicha intervención, Agamben se propone problematizar las dos operaciones centrales que hacen a la especificidad del montaje, operaciones que, entendemos, invitan a ser pensadas más allá del cine como claves de esa lectura necesariamente histórica que el filósofo demanda para atender a las imágenes-gestos en general: éstas son la repetición y la detención.

La repetición que aquí está en cuestión, sugiere, no implica un mero retorno a lo idéntico, no repite sin más lo ya hecho ni repone lo mismo como tal. “La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que encierra, es el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. La repetición de alguna forma restaura la posibilidad de lo que fue, y posibilita paradójicamente algo nuevo” (2011b). De manera análoga a la memoria involuntaria que Agamben recuperaba para pensar el polo dinámico de la imagen-gesto, la repetición que produce el montaje, afirma, no nos brinda el pasado que repite tal cual fue, sino que recomienza lo que en él sobrevive como incumplido y que sólo puede ser actualizado de acuerdo a una exigencia del presente. Al hacerlo, el montaje transforma lo consumado en un campo de posibles que contiene virtualmente la potencia de ser desplegados en el futuro, disputando, así, el orden

de los tiempos que, concebido como *continuum* lineal y homogéneo ubica el pasado en el orden de lo que ya *fue* (en la doble valencia que ha adquirido esa expresión en nuestra lengua, no sólo como lo ya sido sino sobre todo como lo caducado, vencido).

En ese movimiento, entonces, el montaje realiza su gesto profanatorio ya que, de manera contraria a lo que hacen los medios de comunicación en el régimen espectacular, éste dirige su estrategia menos a exponer lo acontecido que a abrir un *uso libre* de la potencia que las imágenes custodian. Mientras que “lo que siempre encontramos en los medios son los hechos, lo que ha sido sin su posibilidad, es decir, sin su poder: nos dan un hecho ante el cual no tenemos ningún poder sobre el pasado” (2011b), el montaje, en cambio, al operar por repetición, repone una cierta posibilidad en torno al pasado, impugnando su carácter de hecho consumado y abriendo así la posibilidad de afirmar una relación contemporánea con el mismo.

La detención, el otro procedimiento privilegiado del montaje, produce en su trabajo con la imagen la interrupción necesaria, como decíamos en el capítulo 1 a propósito de la cita, para entablar una relación contemporánea. Y es mediante dicha operación, sugiere Agamben, que el cine se aproxima a la poesía en tanto emula el único procedimiento específico que permite delimitar lo poético: la cesura y el encabalgamiento³⁴. Tanto en el cine como en la poesía, la detención refiere menos a una pausa cronológica que a una no-coincidencia, a un diferimiento o vacilación entre el sonido y el sentido. Y, en esa detención, afirma Agamben, lo que se expone es el puro medio, la pura potencia de la lengua desde siempre escindida entre lengua y discurso, lo semiótico y lo semántico, constitutivamente atravesada por una fractura que hace posible, justamente, en esa no coincidencia que la historia sea.

Al operar sobre la cesura que expone, antes que un significado o una representación, lo que hace posible que la exposición y la significación tengan lugar, al trabajar en esa tensión cargada que indica el umbral entre movimiento y detención, la imagen-gesto y la poesía, indican que su campo de pertenencia

³⁴ Tanto en “Idea de la prosa”, “Idea de la cesura” de *Idea de la prosa* (1989), como en “El final del poema” del libro homónimo (2016), Agamben afirma (recuperando la definición de Valery: “le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens”) que: “la poesía no vive sino en la tensión y la escisión (y, por tanto, también en la virtual interferencia) entre el sonido y el sentido, entre la serie semiótica y la semántica” (2016: 249). Para Agamben, dicha demora, dicha detención y tensión entre lo métrico y lo sintáctico, el sonido y el sentido, es lo único que permitiría definir lo poético como tal; siendo al mismo tiempo lo que hace posible que exista una singular relación entre lo poético y el medio de la lengua en la que ésta “consigue al fin comunicarse a sí misma sin permanecer no dicha en aquello que dice” (2016: 258).

excede a la estética (ese modo de entender el arte desde la contemplación y la fruición del espectador) para inscribirse de lleno en el orden de la ética y de la política, es decir, en la esfera de la acción. Pero un acción que no se dirige necesariamente a producir *algo* o a afirmar lo ya hecho como un fin en sí. En la repetición e interrupción operada tanto por la imagen-gesto cuanto por el montaje y la poesía, lo que se expone además es la pura medialidad, el medio sin fin: aquella potencia Común que no es un hecho (ningún fundamento natural, ninguna significación necesaria) sino un campo de posibles siempre pronto a ser desplegado, repetido y puesto en variación.

En esa relación, entonces, imagen y poesía exponen, aunadas, la máxima potencia del arte que consiste en su posibilidad de crear y descrear, en la que lo que importa es no sólo crear algo nuevo sino ser capaces de des-crear lo real para abrir, con ese gesto, un nuevo orden de lo posible capaz de ser recommenzado. Custodiar esa posibilidad implica necesariamente saber profanar el puro medio que la habilita, esa potencia que no desaparece en el acto de la expresión sino que sobrevive –o *supervive*– virtualmente más allá de lo hecho.

De este modo, y mediante una operación contemporánea de la lectura, imagen y poesía pueden ser entendidas como el modo privilegiado de recommenzar otra relación con la historia y el mundo en el horizonte del fin. Ya que, desde esta perspectiva, política de la imagen y política de la historia coinciden en un mismo movimiento: operar por interrupción del *continuum* de la historia como progreso –que es siempre el de los vencedores–, trabajar por medio del montaje, entre repetición y detención, para devolver la potencia al pasado que ha sido vencido, recuperando al mismo tiempo la dimensión práctica que subyace en toda citación cairológica de toda imagen cuyo relampaguear pasajero puede ser efectivamente leído en el presente. Además, allí donde el capitalismo espectacular no hace más que exponer imágenes y palabras que ya no pueden ser usadas sino impotentemente contempladas, la imagen-gesto en su dinamismo vuelve a exhibir el medio, lo más común, la pura potencia del lenguaje que en su radical falta de fundamentos abre, cada vez, la palabra, la imaginación y la historia como tarea.

3.3 Jacques Rancière: herejías de la imaginación política en el régimen estético

El hombre es un animal político porque
es un animal literario, que se deja
desviar de su destino “natural” por el
poder de las palabras.

J. Rancière

En una época “en la que se extienden el «nihilismo revisionista» y «el rumor desencantado del fin de la historia»” (2011a: 33), la propuesta de Rancière, exponíamos, invita a pensar que la posibilidad de recomenzar política y poéticamente nuestro presente se encuentra estrechamente ligada a la de imaginar y ficcionalizar. A la posibilidad, en suma, de recuperar, como afirma en *El reparto de lo sensible* (2009), la potencia de la lengua para producir un montaje de palabras e imágenes, para construir con ello heterotopías más que utopías, para reconfigurar lo perceptible y lo pensable bajo un nuevo régimen de significación que haga posible el diseño polémico de otro paisaje de lo sensible (*cf.* 2009: 52). En esta estela se tratará de asumir, como afirma Didi-Huberman (Badiou et al, 2012: 46-7), que “la imaginación es política” y “recíprocamente, que la política no puede prescindir, en uno u otro momento, de la facultad de imaginar” así como tampoco del trabajo de la ficción que pone en relación las imágenes produciendo rupturas en el tejido sensible y entablando relaciones novedosas entre éstas y los afectos que movilizan.

En este sentido, los diversos libros en los cuales Rancière se detiene a abordar la problemática de la imagen coinciden en su resistencia a pensarla como el doble de una cosa o como un mero simulacro engañoso o ilusorio frente al cual los espectadores permanecerían pasivos o idólatras. En *El destino de las imágenes* (2011b) así como también y, sobre todo, en *El espectador emancipado* (2011) Jacques Rancière desarrolla su teoría sobre esta noción distanciándose, por un lado, de las críticas del espectáculo que partirían de una idea de la verdad deudora del régimen mimético platónico que la concibe como no-separación denunciando, en su nombre, el engaño de las apariencias y la pasividad del espectador; y, por el otro, de los teóricos de lo irrepresentable que asocian su crítica de la imagen a la querrela religiosa contra la idolatría operando un desplazamiento que va de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen, sin más. En este contexto el filósofo francés insiste, en cambio, en la necesidad de “cuestionar esas identificaciones del uso de

las imágenes con la idolatría, la ignorancia o la pasividad si queremos echar una mirada nueva a lo que las imágenes son, a lo que hacen y a los efectos que producen” (Rancière, 2011: 95).

A distancia, entonces, de las dualidades que oponen la realidad a las imágenes y la verdad a las apariencias, en el régimen estético de las artes, las imágenes ya no podrán seguir siendo pensadas como reproducción de una cosa ni tampoco, como otrora la considerara la retórica en el régimen representativo, como “expresión codificada de un pensamiento o un sentimiento” (2011: 51-2). Las imágenes del arte son, en cambio, operaciones que producen distanciamiento y desemejanza; relaciones complejas entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho; diferencias que no pertenecen a ningún medio técnico específico ya que su potencia radica, justamente, en el entrelazamiento de diversos regímenes de expresión sin una relación definida que garantice su eficacia o su interpretación. Para decirlo con sus palabras, en el régimen estético del arte “la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes son primero que nada operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto. Estas operaciones implican funciones-imágenes diferentes, sentidos diferentes de la palabra ‘Imagen’” (2011b: 27). Por eso, como para Nancy y Agamben, para Rancière las imágenes tampoco son exclusividad de lo visual. Como lo afirma en *El destino de las imágenes* (2011b: 28):

Existen cosas visibles que no conforman una imagen, hay imágenes que son sólo palabras. Pero el régimen más común de la imagen es aquel que pone en escena una relación de lo decible con lo visible, una relación que juega al mismo tiempo con su analogía y su diferencia. Esta relación no exige en lo absoluto que los dos términos estén materialmente presentes. Lo visible se deja disponer en tropos significativos, la palabra despliega una visibilidad que puede ser enceguedora.

Para Rancière, la potencia de las imágenes estéticas oscila entre dos funciones diferentes que hacen que se la pueda considerar, paradójicamente, como un “habla muda” (2011b: 34) que viaja “permanentemente entre el jeroglífico y la presencia desnuda insensata” (2011b: 35):

El habla muda se entiende en dos sentidos. [Por un lado,] el habla muda es entonces la elocuencia de lo que es mudo, la capacidad de exhibir los signos escritos en un cuerpo, las marcas directamente grabadas por su historia más verídicas que cualquier discurso pronunciado por una boca.

Pero en el segundo sentido, el habla muda de las cosas es por el contrario, su mutismo obstinado.

Entre cifra y testimonio de una historia legible en las formas visuales, por un lado, y presencia sensible bruta que interrumpe toda significación con su presencia obtusa, por el otro, las imágenes estéticas afirman, así, una doble potencia. Duplicidad que ya no remite, como quería Roland Barthes a un tipo singular de fotografías en las que era posible divisar lo que el autor nombró con las nociones de *studium* y *punctum*³⁵, sino que se hace extensivo a una característica de las imágenes del arte del régimen estético sin más.

Esta doble potencia de la imagen no sólo modifica el estatuto de la noción, sino también su régimen de inteligibilidad, es decir, el modo como éstas se prestan a ser leídas, continuadas, interpretadas. En *El espectador emancipado* Rancière dedica un apartado completo a problematizar lo que denomina la “pensatividad de la imagen” (2011: 105): pensatividad que, paradójicamente, no consiste en una supuesta capacidad que tendrían las formas de traducir correctamente lo pensado a lo visual sino, por el contrario, en que la imagen se encuentra –como las obras de arte del régimen estético en general– compuesta de un *pensamiento no pensado*, que excede las intenciones del autor, y se presta, por tanto, a una aventura poética de lectura activa por parte del espectador.

Desde esta perspectiva, la noción de “pensatividad” como la de “habla muda” hacen de la imagen un lugar de encuentro de fuerzas heterogéneas, un tercer término que impide, por tanto, optar entre actividad y pasividad, inaugurando un espacio de igualdad, en lo que a la producción de sentido respecta, entre el artista y el espectador o lector. De este modo, la concepción de Rancière logra, al decir de Federico Galende (2012: 115), “situar una idea de emancipación al interior de un

³⁵ Hacemos referencia, en este punto, a las reflexiones realizadas por Roland Barthes en torno a la fotografía, en su libro *La cámara lúcida* (2008). Allí, Barthes proponía distinguir aquellas fotografías que sólo despiertan un afecto producto del adiestramiento moral y político que responde al interés general por la cultura pero “sin agudeza especial” (2008: 58) –interés al que Barthes denomina *studium*– de aquellas otras fotos en las que un detalle obtuso e insignificante escande y fisura el sentido obvio del *studium*, movilizándolo “una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho” (2008: 49) –detalle que Barthes denomina *Punctum*. Con esta palabra latina (derivada del verbo *pungo*, que hacía referencia, en la antigüedad, a una punción, pinchazo, marca, picadura, pizca, al mismo tiempo que a una porción mínima de tiempo, a un instante), Barthes se proponía indicar, en la fotografía, “ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (2008: 59); ese elemento fortuito y contingente que excede al relato y a las intenciones del fotógrafo; aquello que, sin buscarlo, “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” (2008: 59). Para Rancière, en cambio, esta co-presencia que Barthes sólo encuentra en ciertas fotografías y que le permite discriminarlas, indica el movimiento y el vaivén propio de las imágenes del arte en el régimen estético que viajan permanentemente tensadas entre elocuencia y mudez.

proceso de las imágenes respecto de las cuales nadie está facultado para apropiarse un último sentido”.

En tanto alteraciones sensibles que intentan hacernos experimentar la textura de un acontecimiento cuya visibilidad y capacidad de afección permanecía forcluída hasta entonces, las imágenes son operaciones capaces de figurar y desfigurar los pueblos, de “crear *con* la historia y *a pesar* de ella” otras historias posibles volviendo accesible a los sentidos algo que no tenía sentido, volviendo sensible (y volviéndonos sensibles) “a algo de la vida de los pueblos –a algo de la historia– que se nos escapaba hasta entonces pero que nos concierne directamente” (Didi-Huberman en Badiou et al, 2014: 100).

Del mismo modo la ficción, para Rancière (2011: 66-7), tampoco es:

la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce *disenso*, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación.

La ficción, en tanto procedimiento singular de producción, se expone como el trabajo que construye formas inteligibles a partir de lo sensible, como “una manera de afectar con sentido al universo ‘empírico’ de las acciones oscuras y de los objetos cualquiera” (Rancière, 2009: 45) ligando “efectos a causas y acontecimientos a significaciones” (Rancière, 2014a: 36). Desde el pensamiento de este autor, la ficción se comprende, entonces, como un procedimiento poético que construye “reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos” (Rancière, 2009: 49) manifestando, al mismo tiempo, su necesidad y su verdad. Porque finalmente, tal y como afirma el filósofo francés:

El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones.

Esta creación es el trabajo de la ficción, que no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora. (Rancière, 2011: 102)

En este sentido ficción e imaginación ya no podrán considerarse como procedimientos artificiosos que se oponen a lo real ya que, por el contrario, ambos lo

toman por objeto construyendo, mediante sus procedimientos, un espacio en el que se anudan de modo polémico lo visible, lo decible y lo factible, multiplicando el sentido común y creando un paisaje de lo sensible que, como dijimos, no se presta a ningún cálculo determinable. En el régimen estético lo real debe ser imaginado para ser sensible y ficcionado para ser pensado según un montaje que lo vuelva a la vez comprensible y necesario. Porque, tal y como se afirma en *El espectador emancipado* (2011: 77):

no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible. Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí [...] Tanto la ficción artística como la acción política socavan ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico.

Porque la ficción no se opone a lo real sino que emerge como una manera singular de configurar la realidad como tal, es decir como *real*, como afirma una vez más Rancière en su intervención sobre la “Política de la ficción” (2014a: 36):

siempre hay que hacer ficción para decir: he ahí lo que está dado, la realidad que vemos y sentimos. He ahí las causas de esto dado, la manera en que estas cosas están vinculadas y producen un sentido de conjunto. He ahí la manera en la que pueden o deben cambiar, los futuros que este estado de cosas autoriza o prohíbe. [...] La pretendida elección de lo real contra lo imaginario, o de lo posible contra lo imposible, es siempre, de hecho, la elección de un real contra otro, de un posible contra otro.

El régimen representativo de las artes había, con Aristóteles, separado ya la idea de ficción de la de falsedad, proponiendo que fingir no es producir señuelos sino formas inteligibles. La revolución estética vuelve, a su vez, solidarias la razón de los hechos y la razón de las ficciones proponiendo –como anunciábamos en el capítulo 1– un nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica que indistingue tendencialmente, al decir de Rancière (2009: 46) “la razón de los agenciamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción de la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social”, haciendo que su valor de verdad dependa de un mismo régimen de sentido. Pero aún cuando imaginación y ficción ya no puedan ser remitidas sin más a los confines de la ilusión o la falsedad:

No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre

presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y los analistas de la realidad social (2009: 48).

De ahí entonces que, en el régimen estético de las artes, tal y como afirmábamos al comienzo imaginación y ficción coinciden en tanto procedimientos potentes de producción de lo real como inteligible, que al mismo tiempo le otorga un valor de verdad, trazando recomienzos sensibles y posibles de la historia y del mundo en tanto no se adecuan a ellos. Tal y como lo plantea en *El tiempo de la igualdad* (2011c), ficción e imaginación son los procedimientos encargados de construir con su entramado los acontecimientos como acontecimientos, esto es, al decir de Rancière (2011c: 60), como aquello que no coincide consigo mismo:

Hay acontecimiento, la historia sucede (en el sentido en que suceden cosas) en la medida en que el ser humano es un ser no contemporáneo consigo mismo. Suceden acontecimientos porque hay diferentes tiempos que se entremezclan y chocan, suceden acontecimientos porque hay futuro, futuro en el presente, porque hay también presente que se repite en el pasado, porque hay temporalidades diferentes en un mismo tiempo... Ahora bien, no se puede dar cuenta de todo esto si no es asumiendo la narración como lo que es, a saber: hacer una verdad de lo que no es idéntico a sí. En lugar de utilizar el tiempo como principio de identidad, la narración, cuando se construye, debe construir el tiempo de su acontecimiento.

Porque tan solo una verdad que no se adecua sin más a sus condiciones de posibilidad puede, por ello, escapar a la tautología que condena lo imposible a lo imposible (Rancière, 2011c: 93). Y del mismo modo, tan sólo un procedimiento que se aventure a trazar nuevas relaciones de lo sensible combinando diferentes tipos de huellas, imágenes y signos, para pensar de otro modo nuestra historia (historia, por lo demás, cuyo “hacer”, caídos los grandes personajes y héroes encargados de su trazado, se encuentra ahora en manos de cualquiera que se proponga imaginarla y ficcionarla haciendo uso del poder común de la lengua) podrá trazar así un nuevo recomienzo del paisaje de lo sensible.

Desde el momento en que las imágenes ya no se oponen a las palabras sino que coinciden ambas en tanto formas de redistribución de lo sensible que crean un cierto sentido común y un cierto sentido de realidad trazando relaciones novedosas entre los signos escritos de lo que hay, imaginar y ficcionar será también proponer una *lectura* que afirme su politicidad desacatando el reparto policial de los lugares,

los cuerpos y sus discursos. Y si de lo que se trata es ya no de explicar el mundo o de representárselo sino de producir nuevas experiencias con él, la filosofía y la literatura no podrán quedar separadas. Figurar y desfigurar la historia, imaginar otros modos posibles, proponer una *lectura* polémica de lo real, será sobre todo *escribir*. Adoptar, como propone una vez más Didi-Huberman (Badiou et al, 2014: 93) a propósito de Rancière, una *posición literaria*, una posición ética, crítica y estética para batallar en el vasto campo común de conflictos que es la lengua.

Se tratará, entonces, de explotar la potencia de igualdad e indiferencia que, en el régimen estético, hizo de la escritura un campo democratizado por la “negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados”. Escribir, des-asignar las palabras a los cuerpos, volver indecidible esa relación será también construir de un nuevo modo el espacio de lo común, recomenzar el paisaje de lo sensible y de lo posible suspendiendo cualquier remisión obligada a un referente que garantice la orientación de su sentido. Recomenzar lo sensible y la historia será también, entonces, efectuar, mediante la imaginación y la ficción, el trazado de una herejía, esto es: de “una vida separada de ella misma por la palabra” (Rancière, 2011c: 45); por una palabra que no se erige como expresión de un estado sino como el libre “ejercicio de una capacidad de ligar el presente y el no-presente en el pensamiento” (Rancière, 2011c: 46). Recomenzar escribiendo, adoptar una *posición literaria* para afirmar, una y otra vez, la impropiedad del poder común de la lengua y del pensamiento, la potencia de la imaginación para volver sensible y de la ficción para hacer de lo sensible algo verdadero, necesario e inteligible, es decir: posible.

3.4 Hacia una lectura taumatrópica: entre la función-frase y la función-imagen

Según lo dicho, entonces, ensayar una lectura que busque actualizar la potencia oscilante de la relación entre imagen y texto poético, como decíamos con Nancy, proponer una lectura de la poesía en la que ella misma se vuelva “materia de imagen” y no mero medio de exposición de formas, contenidos o significaciones codificadas; aventurar, en suma, una lectura atenta a la fuerza dinámica de la imagen que custodie la distancia y la desemejanza que se abre con ella demandará, también, recomenzar otro método de lectura e interpretación de los textos.

Siguiendo el diagnóstico que hemos delimitado, diagnóstico que indica que donde el sentido ha perdido su dirección y la historia su teleología no queda más que ensayar modos de anudar el lazo no presupuesto del sentido, de hacer y producir sentido en esta gran parataxis, nuestra lectura intentará entonces entretejer un sentido articulando discursividades heterogéneas (la poesía, la filosofía y la crítica) abrevando en la potencia vinculante de lo desvinculado (intentado establecer, como dijera Rancière (2011b: 73), “la relación exacta entre dos puntos lejanos capturados en su distancia máxima”) sin ocultar, sin embargo, la operación misma que traza el nudo. Operación que como dijera Agamben siempre es realizada por un sujeto histórico situado en un presente que signa también las posibilidades e imposibilidades del *presentarse* de los textos, de los potenciales encuentros entre la lectura y lo leído. Porque incluso si asumimos como *a priori* (y como deseo) la imposibilidad de cierre de la lectura, su tarea necesariamente abierta, sabemos también que no podemos no arriesgar una interpretación, porque es justamente allí, en la pérdida del sentido del sentido y de la medida que garantizaba su inteligibilidad –como decíamos en el capítulo 0–, en donde radica la máxima potencia de nuestra época pero también su máximo riesgo.

Para Rancière (2011) son dos los polos que amenazan con anular la potencia positiva de lo paratáxico: la esquizofrenia y el consenso. Dos modos, en suma, en los que se expone nuevamente el imperio de la equivalencia general, de la sinonimia que opera ya sea por sedimentación significativa unívoca y tautológica o por pulverización nihilista de todo sentido o valor inequivalente. En esa encrucijada, la apuesta de Rancière, como la de lo *oscilante* en Nancy y la del montaje en Agamben, entendemos, arrojan luz para pensar otro modo de trabajo con los textos poéticos. Siguiendo lo que el pensador argelino sugiere para el cine –y de manera próxima al montaje- podemos pensar la lectura como una operación tendiente a producir una medida estética, un sentido, custodiando, al mismo tiempo, la potencia de lo *structivo* y de lo paratáxico, del sin-medida de las significaciones y materialidades de lo común. Rancière le da el nombre de “frase-imagen” a la operación que nosotros proponemos recuperar para pensar la interpretación de la poesía, en la conjunción disyuntiva de ambas funciones. Es decir, interpretar anudando la *función-imagen*, que atiende a (al tiempo que produce, intensifica y configura) la fuerza disruptiva e intempestiva de una imagen –aquella desemejanza que trabaja todo signo, todo texto, toda obra en su interior–, a la *función-frase* que

busca encadenar, trazar relaciones entre los signos, ligar efectos a causas para producir un sentido de lo que no es idéntico a sí. El gesto de nuestra lectura, entonces, buscará sostenerse en ese movimiento deteniéndonos, por momentos, en aquellas imágenes que exponen una intensidad inusitada que impugna el cierre de la obra o de un poema sobre una significación establecida y, en otros momentos, en el intento de componer lo leído, de trazar relaciones y proponer un sentido convocando, para ello, otros textos literarios, críticos o filosóficos.

Desasignando lo leído y desplazándolo del lugar que le ha sido asignado como propio, las citas (poéticas, críticas y filosóficas) serán convocadas para intentar entablar una relación entre lo leído y el “mundo”; mundo que, sabemos, no existe sino en el trazado que pone en contacto lo que permanecía inconexo y les inventa un sentido custodiando el espaciamento que hace posible que el mismo tenga lugar.

Leer la poesía en esa oscilación, en el anverso y reverso que configuran la imagen y el texto emulando, en la lectura, el dinamismo del taumatropo que hace posible distinguir una cara de otra al tiempo que jugar con sus supervivencias para superponerlas y figurar un tercer sentido, nos permitirá, en el mejor de los casos, otorgarle otra vida (o sobrevida) a los signos que entretejen lo poético: tomarlos por imágenes y volverlos a representar en un escenario diferente, con ese estrabismo extraño que nos emparenta, como dijera Barthes (2008: 112), “con los hacedores de sombras chinescas, que muestra a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo cuya silueta simulan”. Una manera, en suma, de empatizar con el modo mismo en que lo poético se escribe exponiendo al mismo tiempo lo que muestra, el medio del lenguaje en que lo hace y el procedimiento con el que traza ese pasaje. En ese pasaje que cada una de las poéticas que exploraremos trabaja de manera singular se afirma, entendemos, su máxima politicidad. Una política propiamente poética que no coincide sin más con la transmisión de contenidos previamente existentes sino con el modo específico en que logran dinamizar esa relación frase-imagen para disputar el orden sedimentado de lo dado recomenzando otras imágenes, otros sentidos, otros usos de los cuerpos, de los tiempos y de la lengua.

Capítulo 4

Moscas de fuego: la poética de Joaquín O. Giannuzzi

En 1958 Joaquín O. Giannuzzi (Buenos Aires, 1924 – Salta, 2004) publica su primer libro, *Nuestros días mortales*, y da comienzo, así, a una larga travesía de escritura legándonos un total de diez libros publicados: *Contemporáneo del mundo* (1962), *Las condiciones de la época* (1967), *Señales de una causa personal* (1977), *Principios de incertidumbre* (1980), *Violín obligado* (1984), *Cabeza final* (1991), *Apuestas en lo oscuro* (2000), *¿Hay alguien ahí?* (2003) y *Un arte callado* de edición póstuma en 2008.

En este capítulo, proponemos explorar su obra poética completa atendiendo al modo como su escritura insiste en la difícil tarea de llegar ser *contemporánea del mundo*. En un primer momento, centraremos el análisis en aquellos lugares que exponen, bajo el dictum “oscuro es todo esto”, la experiencia del *fin del sentido del mundo y de la historia* en una catástrofe continua y equivalente en la que se escurre, para el poeta, toda posibilidad práctica de afirmar una *oportunidad* en el presente. Al interior de este diagnóstico finito, señalaremos los lugares en donde su escritura ensaya otras *praxis* del sentido, del pensamiento y de la mirada que, volviéndose hacia la *proximidad de lo que hay*, abren la posibilidad de recomenzar una relación contemporánea con el mundo. A modo de imagen paradigmática, nos detendremos en las *moscas* que abundan en su escritura para exponer el movimiento singular de esta poética que, al mismo tiempo que indica la oscuridad de todo esto, señala modos de recomenzar *pese a todo* y pese al *Todo*.

4.1 Oscuro es todo esto. Giannuzzi: y la escritura del fin del mundo del sentido

Como dijera Leónidas Lamborghini (en Fondebrider, 2010: 234), “testigo lúcido de nuestro tiempo”, la “mirada escéptica” de Giannuzzi escribe “el fracaso de toda una cultura sospechada de barbarie”. En este paisaje desencantado, “desastre”, “estupor”, “perplejidad”, como afirma Jorge Brega (en Fondebrider, 2010: 229), signan el *pathos* de toda su poética haciendo de ésta un testimonio ejemplar de la *crisis* radical del pensamiento, del mundo y de los operadores que tramaban el

sentido de la existencia (de las que no escapan, como veremos, el sujeto, el lenguaje, la historia ni la experiencia del tiempo). “¿Por qué nos sentimos traicionados?/¿En qué vamos a creer?” (2014: 490) son preguntas que sólo pueden emerger para quien hace la experiencia del desarraigo del sentido, de la pérdida de su dirección y de la fe que otrora supo confiarse a su trazado y que Giannuzzi parece haber compartido. Sin embargo, en el umbral de la crisis en la que este poeta escribe sabiendo que “la duda es inmensa y pone a todas las cosas en un estado de alta improbabilidad” (Didi-Huberman en Maccioni; Ramacciotti, 2015: 27), los casi cincuenta años de escritura ininterrumpida dan cuenta de la inmensidad de la tarea de este poeta: llegar a ser contemporáneo de un mundo que parece hurtarse a la razón y devolverle tan sólo la imagen invertida, catastrófica, de una racionalidad técnica que precipita toda existencia –como decíamos con Nancy (2012: 27)– en algo “peor que la desgracia misma: un atontamiento, un extravío, un estupor sin recursos”.

A los ojos de Giannuzzi, el mundo se expone como “una usura abstracta/ que amenaza con pérdida permanente./ [...] / De manera que resta/ de todo ese estupor que no puede/ soslayarse, el dinero/ entre las manos pálidas de marido y mujer./ Jesucristo y sus enfermas garantías/ y la Revolución, esa constante profecía/ de la lógica y el asco de nuestro tiempo” (2014: 119). Como testigo implacable de un mundo en el que naufragan las certezas y el valor singular de la existencia, Giannuzzi traza en su escritura el devenir “zona bancaria” del mundo en el que Dios parece haber cedido su lugar al capital como único centro de valoración unitaria de lo que hay: “la cruda misión de la materia/ silba en la zona del oro./ La divinidad está aquí por una especie/ de delegación sombría” (2014: 292).

Ya sin trascendencia, sin profecías utópicas ni religiosas, Giannuzzi escribe “con la conciencia exasperada de estar viviendo en un mundo que perdió la gracia: el cuerpo decae, la sociedad es una gran máquina impasible, la historia resultó una sarta de promesas incumplidas, la inteligencia humana sufre la infelicidad de ser demasiado consciente de sí” (Freidemberg en Fondebrider, 2010: 60). En este mundo devenido inmundo, la única lógica que aún parece imperar es la de la equivalencia general que encuentra su imagen ejemplar en el “tacho de basura”: esa fosa común en la que la cultura acumula las ruinas de su pasado vencido y caduco y expone en el presente su rechazo a la vida.

En “Basuras al amanecer” se lee: “Comprobé que las cosas no mueren sino que son asesinadas./ Vi ultrajados papeles, cáscaras de fruta, vidrios/ de color inédito, extraños y atormentados metales,/ trapos, huesos, polvo, sustancias inexplicables/ que rechazó la vida. [...] Parece que la cultura consiste/ en martirizar a fondo la materia y empujarla/ a lo largo de un intestino implacable” (2014: 143). Y el diagnóstico se extrema en otro poema que hace de esta imagen, justamente, *la* imagen de la época. En “Apuntes de época”, así se titula, leemos: “La calle, esta mañana,/ sólo ofrecía opciones mortales./ De los edificios descendían/ entre bocanadas de humo y odio/ sufrimiento de hombres, de mujeres y de objetos manufacturados./ Morir sin esperanza era el único credo/ y el mundo terminaba en los tachos de basura./ No era un momento surrealista, pueden creerme.” (2014: 177)

“Esto sucede”. Así se titula, significativamente también, otro de los poemas que inscribe el devenir bancario del mundo en el espacio de la ciudad que, vuelta ahora una mera aglomeración, este poeta, arrojado, degradado, intentará vanamente comprender. Aquello que fue creado por los hombres (construcciones, automóviles) expone para esta poética su desarrollo autónomo a pesar y contra sus creadores que, incomunicados, alienados, con rostros insípidos en los que ya no encontramos ningún atisbo del gusto por la existencia, se sienten arrojados, abyectos en una construcción infernal y contemplan, desde allí, pasivamente un destino que ya no los incluye. Como dijera Silvio Mattoni (2008: 147) “allí el presente aplasta la memoria, cualquier ademán de estilo se borra con las nuevas construcciones, que a su vez disminuyen el cuerpo de los seres hablantes a la altura de un insecto rodeado de una colmena enigmática, cuya finalidad desconoce”. En el poema en cuestión leemos:

Ahora sus torres agujereadas
de apilados rostros insípidos que se ignoran,
se alzan como el espanto
de una construcción de Brueghel, el enigma
probablemente infernal de su significado.
Usted, a quien una abyecta lotería
arrojó a la historia bajo un número tardío,
cruza el asfalto como una degradación intelectual
con la aterrada certeza
de que lo sobrevivirán los automóviles.
¿Cómo pudo ser
este abundante presente aplastando la memoria? (2014: 331)

Al interior de “este abundante presente” *structivo* que acumula un sin fin de desechos y ruinas, no sólo la memoria se verá “aplastada” sino sobre todo la *experiencia* práctica del tiempo en la que se escurre, para este yo poético, toda posibilidad de sentirse en la historia. Dos extensos poemas de *Contemporáneo del mundo* (1962), “Progenitores” y “Nosotros”, signan, en esta línea, la relación anonadante que este poeta sostiene tanto con el pasado heredado cuanto con la posibilidad de *simbolizar*, como afirmábamos con Nancy, un espacio-tiempo compartido, contemporáneo, y un mundo, en suma, que sea nuestro. En “Nosotros” se lee:

I

En la mitad del siglo nuestros huesos cumplieron
treinta años y nos correspondió obtener
las venenosas conclusiones de la época.
Mejor no recordar. A nuestra espalda
nos limpiamos la mugre de dos guerras;
otros quitaron los escombros de las calles,
otros brindaron y bebieron por la muerte
la maldición y la culpa de los otros.
Pero como el futuro sólo
padecía perplejidad
noche tras noche nos metimos en el cine.

[...]

Hubo otra cosa: en el centro
de la posible diversión o la catástrofe
en medio del desastre o la eficacia
un ademán extraño nos detuvo;
esto ocurría en la noche, cuando con estupor
mirábamos de pronto entre los dedos
como buscando algo que habíamos perdido
y no podía recordarse. Allí conjeturábamos
una verdad indefensa, un sentido remoto
en el fracaso hacia la tumba
donde caía la lluvia. Ustedes,
jueces de antaño y de mañana,
pónganse la peluca, córtense las uñas
con prudencia y en orden; aclaren ante todo
la razón del malestar que precede a la sentencia
y recojan después, si pueden, la victoria
de esa verdad secreta:
ella justificó estos huesos de posguerra,
treinta años cumplidos y ninguna conclusión.

II

[...]

De este modo, la lucidez

y la honorable causa de ciegas categorías
no consiguieron evitarnos
la hedionda jerarquía de las moscas.
¿Lo sabían acaso los que hoy son viejos
y empiezan a morir irresponsables
en sus profundos cuartos, donde apartan
con un gesto ensayado largamente
una culpa remota? También ellos
heredaron la burla.
Nosotros, el oído pegado a la pared
que nos separa de su agonía
estamos aquí, del otro lado apenas,
resultado incompleto de fallas
y malentendidos antiguos
que los otros nos vienen explicando
sin ponerse de acuerdo, extrañamente.
[...]

III

El mundo toleró nuestra neurosis
de postguerra: la sacamos a la calle,
creímos asumir la rebeldía
la incoherencia del fondo que mueve todo esto,
por haber escupido en la escalera
del palacio de tribunales
y llevar al revés la vestimenta.
Hemos perdido el tiempo. Los muros del palacio
están allí, con los jueces adentro;
la lluvia barrió nuestra saliva volcada;
quedan muchas palabras, aquí y allá, fallando;
quedan muchas blasfemias, pero no tocan fondo;
nuestros padres comienzan a morir
y los hijos de sus hijos reciben
de sus perplejos creadores
el constante programa del engaño.
El orden de la destrucción
que la historia concentra absurdamente
nos sigue y nos alcanza sin escándalo
y comprueba en nosotros
vasos de decepción en los que falta
la gota de veneno que hemos apartado
en secretas ampollas. Ella será, creemos,
el precio del rescate
por algo que durará más que nosotros
y que este dominio miserable
de padecer razón contra la muerte. (2014: 65-68)

Para este poeta que, como el *Angelus Novus* de Klee, sólo encuentra escombros en el pasado y perplejidad ante el futuro, la difícil tarea de llegar a ser *contemporáneo*

del mundo deberá medirse en adelante con la constatación de que tanto el mundo cuanto la historia han perdido todo sentido en la absurda acumulación de la violencia. Ya no es posible sacar conclusiones que justifiquen el osario que resta como legado, ni encontrar un espacio-tiempo de acción sobre la historia: el yo poético se expone así como un desheredado de su tiempo al que “ya no le pertenece lo que fue, y lo que será todavía no” (Agamben, 2007: 58).

Al interior de este diagnóstico, Giannuzzi escribe la imposibilidad de reconocerse en esta historia, se dice desde la distancia que inaugura respecto de su tiempo, exponiendo una radical impropiedad por la que se escurre el sentido de la historia misma que parece haber llegado a su fin. Ya no hay historia ejemplar, acontecimientos ni héroes que merezcan ser retenidos e imitados (“Por lo demás/ la palabra héroe ha terminado/ precipitándose en el error” (2014: 19)). La perplejidad ante la constatación de que la época es “un coordinado funeral, un lento/ camino asegurado hacia la muerte” (2014: 69) hace naufragar también cualquier intento de historia en sentido retórico, cualquier representación o relato que pretenda construir una disposición significativa de los hechos y dar razón de ellos. Tan sólo resta la historia como un modo específico del tiempo que no nos pertenece, como potencia ontológica, al decir de Rancière (2013: 61), “como el destino común que los hombres hacen pero que sólo hacen en la medida en que constantemente se les escapa, constantemente sus promesas se revierten en catástrofes”.

Y ahí estamos “nosotros”, entonces, sin compartir más que el entierro de una generación y sus certezas, el absurdo del gesto negativo y rebelde ante lo dado, sabiéndonos continuadores sin plan ni plano de una burla que se perpetúa en la catástrofe. “Hemos perdido el tiempo”. Y este diagnóstico insiste en “Progenitores” donde leemos:

Es muy difícil explicar el mundo
que nos están dejando los que a morir empiezan.
Correspondió a nosotros
partir de la neurosis o el alcohol, como a otros
de la mugre, las bombas, la poesía de vanguardia
o simplemente del vaso de cicuta. Se trataba
de asumir la discontinuidad
en el orden fallido de los otros. Finalmente
jugando al desencanto o a la profecía social
nos hemos puesto graves sin sacar conclusiones.
El crimen no es mentira y la mentira
fue imposible enterrarla. Ellos
nos legaron un mundo

como librándose de un hierro al rojo
que se deja en la mano del vecino distraído,
una especie de ratería
que entregó en lugar de tomar.
Hablaron con decencia y actuaron como puercos.
Sin lavarse las manos, supieron
separar una cosa de la otra.
Una tumba para ellos. Un puñado de tierra
en despedida y acción de gracias.
Ahora es nuestra vuelta pensativa del sepelio:
padres irónicos: ¿qué inocencia nos dejaron
aparte de la música y los dientes,
para intentar la construcción de algo
importante y real? Vacío
en la retórica y el hueso íntimo:
“Sois la nueva era y arreglaos”.
Si lo nuestro es mentira que no sea
la estafa de ellos. Si nos toca partir
desde el engaño, desde el hierro al rojo,
ya no es posible simular más tiempo
mirando hacia otra parte,
acariciando el gato o el lenguaje
detrás de los cristales o el alcohol.
Porque si es muy difícil explicar un mundo
que insiste en reclamar nuestra complicidad,
eso no es decisivo: un ademán cargado de sentido,
es decir, de justicia, importa más
que obtener conclusiones ya sepultas
con la acción de los otros. Una gota de lluvia
cayó sobre su tumba.
Pero si alguno afirma que está solo
frente a su propio perro pues no está papá,
y que no puede dar un paso
sin continuar la peste que heredó,
entonces, que cada uno hable en su nombre
cuando salga del cine o el cementerio,
y diga: Yo, me reconozco en esta fastidiosa historia
soy hijo de la estafa y de los muertos recurrentes,
me ha tocado la usura y tengo tiempo. (2014: 74-75)

Una vez más, este poema testimonia el sinsentido de una historia que “se distingue a partir de ahora a través del exceso bruto de lo que ha sido por encima de toda significación” (Rancière, 2013: 62). Y junto a este *fin del sentido de la historia* es el *fin del sentido en todos los sentidos* lo que el poeta experimenta como una crisis radical. Ya no es posible “explicar el mundo”, “sacar conclusiones”, subsumir en un pensamiento unitario la contradicción y la incoherencia de su “orden fallido”. Ya sin fe, sin creer siquiera en las avanzadas estéticas de la vanguardia ni tampoco

en la avanzada bélica de bombas justicieras, sin “profecías sociales”, sin “inocencia para intentar la construcción de algo/ importante y real” el poeta, “con una actitud decepcionada frente a las posibilidades de un conocimiento intelectual”, como afirma J. J. Hernandez (en Fondebrider, 2010: 21), sólo encuentra un vacío anonadante de sentido en el que la muerte parece ser la única certeza.

Giannuzzi traza así su experiencia del tiempo que insiste en presentársele como un correr incesante condenado a la repetición del martirio y el engaño; entre el instante anonadado y el *continuum* de una historia catastróficamente equivalente es justamente toda experiencia práctica de la historia la que se figura perdida para siempre. Entre la “diversión o la catástrofe”, entre el “desastre o la eficacia”, si hubo algo, escribe, lo hemos perdido y ya no es posible recordarlo; en adelante, sólo un gesto cómplice podría afirmar sin náusea ni culpa que este es “nuestro tiempo”, que nos “pertenece”. “Hemos perdido el tiempo”, afirma de nuevo, y, con él, hemos perdido también toda posibilidad de aferrar una *oportunidad* en el presente.

Como escribiera en “Nuestros días mortales”, “oscuro es todo esto”, “ninguna luz habrás conseguido traer desde el territorio transcurrido”: la pobreza de experiencia hará que el pensamiento de este poeta no pueda más que retroceder ante el horror de una “historia que repite una simulación/ de sucesos irónicos sin ninguna especial/ concentración de vida. Y una sola certeza/ y atroz seguridad instala con la muerte.” (2014: 63). Al interior de este diagnóstico, este poeta arrojado y desheredado en un mundo y una historia insensata se volverá un total “Desconocido”, impotente ante un tiempo que no le pertenece, ante la imposibilidad de actuar sobre él y de abrir un mundo en lo inmundo:

tarde de sábado, abrumada
de tabaco y café. Una torturada
fisiología en las habitaciones
y la imagen del mundo hacia la nada
en los televisores encendidos.
En este útero insípido, en el huevo lavado
de la mente, ninguna
oportunidad para incubar
una semana próxima. Pues todo
repetirá a todo. El horizonte
se ha nivelado. El poeta se ha vuelto
un fenómeno discontinuo
jadeando en un rincón del dormitorio,
hurgando en profundidad desde sombríos
pulmones, practicando
una especialidad que a nadie salva.

¿Cómo contar con él? No hay verdugo que ofrezca recompensa alguna por su captura. Está allí: un desconocido. Posiblemente ordena sus visiones todavía. Pero ha perdido, con el escándalo, toda importancia real. (2014: 298)

Insistamos, entonces, en la pregunta: ¿cómo llega la escritura de Giannuzzi a ser contemporánea de un mundo que ha perdido su sentido en la absurda acumulación de la violencia?, ¿cómo se hace espacio la palabra, el pensamiento de quien siente todo el peso fatídico de una época que no cesa de clausurarse en el ocaso continuo de la muerte?, ¿cómo llega a ser “contemporáneo” de un “mundo” allí donde el sentido de ambos términos parece clausurado por su propio fracaso?, ¿cómo ser, en suma, contemporáneo de un tiempo expropiado por el sinsentido de la historia y de un mundo que se ha vuelto *inmundo*? Porque si el mundo se define, como afirma Jean-Luc Nancy en *Ego Sum*, por ser ese ordenamiento *propre* –en francés, a la vez propio y limpio- desde los poemas de Giannuzzi podemos afirmar, nuevamente con el filósofo, que:

Ya no hay más mundo: ni más *mundus*, ni más *cosmos*, ni más ordenación compuesta y completa en el interior o desde el interior de la cual encontrar lugar, abrigo y las señales de una orientación. Más aún, ya no contamos más con el “aquí abajo” de un mundo que daría paso hacia un más allá del mundo o hacia un otro mundo. No hay más Espíritu del mundo, ni historia para conducir delante de su tribunal. Dicho de otro modo, no hay más sentido del mundo (Nancy 2003: 17).

Al interior de este *fin del sentido del mundo* en tanto *fin del mundo del sentido*, en el que se suspende cualquier referencia o destinación capaz de garantizar las significaciones que permiten volverlo sensato, algo queda por pensar en torno a esta experiencia impertinente del tiempo, a esta relación anonadante del pensamiento y el mundo y a este “fenómeno discontinuo” que es el poeta. Como sugiere con cierta ironía otro poema, “Sin duda, el poeta J. O. G./ es el único autor de su miseria/ y no necesita colaboración alguna./ [...] / Pero es extraño/ que con tanta materia disponible/ tan rica sustancia con sentido/ este hombre lo confunda todo,/ no sintetiza una oportunidad/ y sólo se le ocurre/ mentir para soportar la vida” (2014: 122). “¿Fue inevitable este rostro/ en el melodrama del mundo que toca a su fin?” (2014: 340), podemos preguntarnos con él. ¿Qué impide a este poeta “sintetizar una oportunidad”, abrir una relación con el mundo, con esa abundante “materia disponible”, “sustancia con sentido”?

La respuesta a esta pregunta no es unívoca. Podemos comenzar hipotetizando que es la pérdida del orden de la racionalidad clásica la que abisma el pensamiento de este poeta en una experiencia anonadante del sentido, de la incoherencia radical en la que naufraga toda posibilidad de acción sobre la historia y de afirmación de un presente. Es la experiencia del fin del sentido, en suma, la que desfonda al sujeto que otrora se garantizaba su señorío sobre el mundo; como afirma Franco Rella en *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis* (1992: 36): “contra él se elevan ahora las razones de la pluralidad de lo real” poniendo en cuestión el dominio de sí mismo y del mundo en la idea³⁶.

Es en este sentido, entendemos, que pueden comprenderse las expresiones que en *Contemporáneo del mundo* leemos: “Pero ocurre que el mundo/ es más difícil siempre; y todavía un hombre/ es un caso insoluble para otro. No existe/ una adecuada síntesis que asuma/ una respuesta válida para estos horribles/ malentendidos.” (2014: 63). O en *Señales de una causa personal* donde escribe: “Esta es la hora del día en que fracasa/ todo ensayo de interpretación/ acerca de mi papel en el mundo. Sombrío, el año ha muerto./ Mientras trato de justificar esta pena,/ esta baja tensión de la conciencia,/ me pregunto/ si no habrá una segunda oportunidad detrás de esas montañas.” (2014: 138). Y en *Principios de incertidumbre* donde afirma: “Así fue el comienzo/ de la verdad de un año que no amé./ Todas mis certezas giraron/ sobre sí mismas, mutuamente raspadas/ hasta sangrarse/ y la consistencia del vacío buscaron hacia abajo./ Abarrotado por la época/ algo tembló en un rincón de mi cerebro” (2014: 302).

“¿Puede significar algo/ una vida librada al puro accidente?” se pregunta en este mismo libro (2014: 306) y como un “teólogo fracasado ante la única realidad posible/ con su correspondiente dolor de cabeza al anochecer” (2014: 380) Giannuzzi insiste en intentar reponer un “significado” a la visión que, desde la ventana, “sólo ofrece alternativas de una apariencia dislocada/ hecha de fragmentos

³⁶ A propósito de esta disolución del yo de la racionalidad clásica, Jorge Monteleone (en Fondebrider, 2010: 290) afirma que “este aspecto ha caracterizado el inicio de la poesía moderna occidental y, además, participa de la constitución misma de la modernidad, coincidente con aquello que Friedrich Nietzsche percibió como una rasgadura del principio de individuación en lo dionisiaco”. Por su parte, inscribiendo esta modificación al interior de las mutaciones propias de la historia de la poesía argentina, Javier Adúriz (en Fondebrider, 2010: 222-223), agrega: “En Giannuzzi no aparece, por ejemplo, el yo lúcido pergeñado desde arriba por tantos escritores del sesenta. En Giannuzzi habla un yo –como a él le gustaba puntualizar– *standard*, disuelto en una óptica de clase [...] en la que medita un yo perforado y fracasado y frustrante.”

trémulos, colores dudosos/ y un sufrimiento de cosa oscuramente mezclada consigo misma” (2014: 380). La imposibilidad de dar una respuesta certera ante lo incierto, de construir un pensamiento que sintetice y anule el “malentendido”, de otorgar una interpretación que suture la “vértebra quebrada” del siglo así como también la fisura que traza la relación del poeta consigo mismo y su tiempo, parece atentar, en principio, contra la tarea de ser contemporáneo del mundo. Mientras, a modo de “Aproximación a una ontología” personal, insista la pregunta anacrónica por el *qué* del sentido, su respuesta no podrá ser alcanzada, el yo quedará reducido a un “cero” “ciego” incapaz de percibir otra cosa que su propia imposibilidad:

Pero qué es esta descomunal presencia, este animal espeso,
esta masa pesada y sospechosa
donde el pequeño yo se pierde hasta volverse cero y ciego,
girando entre millones
que quieren comer y entender un poco como él.
Qué es este abundante tejido, esta cosa maciza, empecinada,
que el yo nervioso quiere penetrar como un taladro
para ver qué sucede, si hay alguna
explicación detrás, un lenguaje articulado,
alguna forma claramente organizada.
Qué es esta materia total, esta respiración obligatoria,
esta caliente apariencia iluminada, fisiológica,
que lo hace sospechoso entre millones
que tragan y sollozan como él,
estas tristes porciones de opacidad.
Pero qué es esto, qué es lo que todo esto está tratando de decir. (2014: 601)

Ya sin orden capaz de dar cuenta del estatuto *paratáxico* y *structivo* del presente, sin “taladro” con que penetrar lo dado en busca de una “explicación detrás”, el poeta sólo percibe “ronroneos discontinuos”, intermitencias disonantes “sin ritmo preciso”, fragmentos arrancados de su contexto: el orden caótico, en suma, de las “Voces” (2014: 507) del mundo:

El ronroneo discontinuo del ascensor
a lo largo del día y del edificio;
aullidos de neumáticos en calles sin explicación;
el parpadeo indeterminado en la pantalla del televisor
donde una pistola dispara sin un ritmo preciso;
el timbre del teléfono en momentos ambiguos;
el estallido de un vaso fuera de contexto conocido:
en ninguna parte un orden para saber de qué se trata
ignorando si hay alguien por allí
tratando de decir algo
o un sollozo detrás de la puerta, evidencias
que se hagan cargo del caos.

Y sin embargo, es *allí mismo*, en lo fragmentario del “abundante presente” y en lo precario de la contradicción de un pensamiento que intenta medirse con eso que *hay*, que se trazará su máxima oportunidad de recomienzo. Porque si la pérdida del orden de la razón parece abismar en la nada la búsqueda de sentido y oponer tan sólo un pensamiento negativo que afirma la muerte como único modo de apropiación plena (insensata), no parece ser esa la opción elegida por Giannuzzi. Incluso en los numerosos lugares donde la muerte aparece tematizada como la opción más certera ante el sinsentido y la crueldad, ésta no funciona más que como el límite extremo, crítico, desde donde esta poética se escribe³⁷ indicando que la experiencia de la crisis no culmina en el silencio sino que insiste en el intento de dar razón de la fisura. Como dijera Tamara Kamenszain, “de cara a la crisis instala Giannuzzi su trabajo de investigación” (en Fondebrider, 2010: 80), comienza su búsqueda: aquella que intenta encontrar, más allá de la relación luctuosa con lo perdido, otro modo de experiencia, otra medida del lenguaje capaz de afirmar una relación contemporánea con el mundo *en* la precariedad y *en* la imposibilidad de decirlo todo. Otra relación que, como veremos, no optará ante la crisis de la razón por oponerle su otro: ni el exceso de la locura (“fue la razón/ quien cegó sus propias ventanas. Pero tampoco/ encontró en el delirio conclusión alguna” (2014: 459)), ni la ruptura vanguardista con la lengua, ni la muerte como gesto pleno. Como dijera Fabián Casas (en Fondebrider, 2010: 255), Giannuzzi “no fue vanguardista, ni guerrillero heroico, no cayó en el chauvinismo ni en los golpes bajos ni fue un outsider drogadicto o borracho en la veta maldita de la poesía yanqui. No escribió poesía especulativa de autoayuda. No se le conocen escándalos”.

Allí donde el fin del mundo del sentido y, con él, el desmoronamiento del sujeto del saber clásico, del yo como principio unitario y ordenador del mundo, “ha abierto el espacio de la precariedad: el tiempo de la caducidad y del precipitarse de todas las cosas y de las palabras en el abismo de la crisis, de la falta de fundamentos” (Rella, 1992: 73), se tratará de recomenzar otro *uso* de las ruinas de la materia y la lengua, de trabajar en la contradicción de lo real sabiendo que el mundo no tiene sentido pero es el sentido, como afirmábamos con Nancy. Giannuzzi

³⁷ Recordemos, por caso, el poema “Poniéndome la corbata” que así parece explicitarlo: “Piedad para todos aquellos que como J.O.G./ aprietan el nudo de la corbata cada mañana/ y nunca terminan por ahorcarse./ Sentimentales y astutos como moribundos/ que olfatean el límite y retroceden a tiempo” (2014: 182)

lo sabe y por eso en el *dictum* de su escritura, que insiste en trazar la *oscuridad de todo esto*, algo se afirma *pese a todo* y *pese al Todo* y es allí, en la convivencia contradictoria de ambos enunciados, en donde, tanto en la escritura cuanto en nuestra lectura, se expone una potencia de recomienzo: modificar la mirada del Todo, no ceder ni a la oscuridad, ni a las luces de la razón, ni a las del espectáculo, seguir con la lectura el vaivén que traza esta escritura que, valga la redundancia, no coincide del todo consigo misma.

Porque si un primer gesto político de su escritura se afirma en el intento de oponer otra imagen de la época, de exponer en su escritura toda la violencia de este tiempo que oculta su crisis³⁸, dicha imagen corre también el riesgo de volverse (para el poeta y para nosotros, lectores) una mera representación espectacular de la catástrofe continua e inmodificable que acaba por hurtar toda posibilidad de *uso* del tiempo, toda apropiación práctica de la historia en el estupor de la contemplación pasiva del derrumbe. Si, como anunciara en el ya citado poema “Progenitores”, la “ratería” consistió en que “nos legaron un mundo/ como librándose de un hierro al rojo”, que nos lo entregaron “en lugar de tomar”, la mirada y el pensamiento de quien quiere llegar a ser *contemporáneo del mundo* deberán trabajar juntas para recomenzar su clausura, para corregir este “error de perspectiva”: interrumpir el pensamiento del todo, desunir la imagen espectacularizada de este tiempo impropio, abrir otro uso posible del tiempo y de la imagen y, con ella, un “nosotros” del que podamos ser contemporáneos.

En este sentido, el poema “Contemporáneo” con que comienza *Contemporáneo del mundo* otorga pistas para pensar este recomenzar al interior del diagnóstico del fin. En él, si bien la escritura insiste en afirmar que “oscuro es todo esto” y que “hemos perdido el tiempo”, hacia el final se expone la posibilidad de pensar otro modo de relación entre el pensamiento y su época, entre el yo y la imagen espectacularizada de su tiempo. En él leemos:

Contemporáneo: hay poco tiempo aquí, entre nosotros;
ahora que atraviesas la época y la calle con un cierto
estupor acosado, recuerdas que no hay tiempo y caminas

³⁸ Es Teresa Leonardi quien señala dicha apuesta, afirmando: “La poesía de Giannuzzi semeja un bisturí, lúcido e implacable, que penetra el tejido del mundo dejando a plena luz los ‘terrores, fracasos y tumores malignos’, todo lo que se oculta tras la tesura aparente de lo real. [...] Siendo la escritura poética transgresión del lenguaje codificado en los centros de poder, el rechazo o desconocimiento de ella por parte del público revela el ethos trágico de nuestra época que elude el pensamiento divergente para poder sumergirse sin mala conciencia en la ideología conformista y repetitiva que le proponen los *mass media*” (en Fondebrider, 2010: 39-41).

de un sitio para otro sin saber qué sentido
otorgar a tus perplejos movimientos.

[...]

Pero también recuerdas: te nacieron, te dieron sombra,
te enfermaron, te operaron y después a la calle,
a inventarse otra vez a sí mismo,
precaverse del crimen ultimando a los otros: la época
hizo de ti una historia puramente esquemática.

Entonces amargado, ofendido, engañado sin tregua
fue una vergüenza el mundo y tu país y un poco a ciegas
“hay algo aquí –dijiste– que no entiendo, un error
de perspectiva en esto de integrar la especie,
una calamidad de entrada, un sistema que falla por la base:
esta vida, este momento universal que me ha tocado
a mí precisamente”. Y no pudiste definirlo. “No se puede
–dijiste– hablar claro; pero qué hago yo con este rostro,
si la desgracia tiene una especial coherencia,
si la tiene conmigo y siempre pago, si el cáncer
y el salario y la muerte me salvan de la lógica;
si es cosa seria elegir y difícil
exhibir documentos sin sentirse culpable
y no obstante ser nadie a pesar de mis ojos.”

De acuerdo, señor mío, de acuerdo, decían tus amigos
en noches de verano, todos de acuerdo estamos, pero tu
¿dónde ibas a meterte?

Eras juicioso, caías en la edad
en que no estar conforme y ser equivocado e insensato
eran insoportables lujos para ti que tampoco
de tu mente sacabas conclusiones ni justicia; de manera
que te quedó un perverso hueco de la noche,
minutos antes de dormir-morir, donde arrojar el perro
mental que padecías bajo el cráneo [...]
algo habrá que se defina por sí mismo
y no por sus podridas consecuencias; de modo que aquí estamos
en el vicioso círculo de un perro
que va siguiendo un ilusorio hueso
adherido al extremo de su cola. Hasta que el perro se durmió
en un inexplicable rincón de tu cabeza y hubo paz
y hubo tiempo y espacio para todo. Tú gozabas
el indulto del mundo, aniquilado
antes del alba-náusea, mientras caía la lluvia
sobre la tumba de papá y mamá
y sobre la de todos esos héroes de nuestro tiempo. (2014: 54)

La posibilidad de que haya tiempo y espacio para todo surge allí donde el lenguaje de la poesía desune las imágenes del ocaso, espacia la continuidad del tiempo del horror y del fracaso para pensar, en esa suspensión, en esa impertinencia e impertinencia del tiempo, una época (“*epokhé* que significa

'suspensio' en griego" (Nancy 2000: 186)), valga la redundancia, que suspenda la época misma. En Giannuzzi es sólo cuando se suspende el intento de *dar razón*, y se goza del indulto del mundo que ya no demanda sentido alguno de nosotros, que puede haber tiempo y espacio para recomenzar lo contemporáneo. Porque es sólo cuando se interrumpe esa imagen del tiempo como sucesión homogénea de presentes que perpetúan el error que Giannuzzi traza una apertura, un espaciamiento en el que es posible abrir el tiempo para que un nosotros en común tenga lugar. En "El sueño de Moira" (2014: 86) leemos:

Ahora comprendo que he sido un imbécil
al suponer que el mundo
tal como fue traído hasta aquí por la historia,
empujando batallas, dinastías y sangre
podría sostener un pensamiento hasta el sepulcro.
Pero la lluvia de anoche
en el sueño de mi hija
cayendo en los cabellos de tres de sus pequeñas amigas,
que incesantes giraban sin explicar su danza,
hizo detener en ese espacio el conocimiento de mis años,
el mecanismo exacto de una reflexión
que duraba lo que mi edad contra la muerte.
Ahora contemplo largamente esas imágenes
como una bestia que se ha vuelto de pronto razonable.
[...]

En esa imagen que expone el gesto detenido de una danza que excede cualquier significación dada, algo de ese fondo distinto a cualquier sentido anudado se expone como tal abriendo como posible otra praxis del sentido: suspender la interrogación por el *qué*, pasar de la búsqueda del *tener* sentido del mundo a la afirmación sin más de eso que ya es el sentido, es así que una nueva *praxis* del sentido se abre como posible. Una nueva praxis que ya no nos sitúa como espectadores pasivos de un orden abstracto, como meros "resultados incompletos de fallas/ y malentendidos antiguos" –como leíamos en "Nosotros"–, ni herederos de un tiempo sobre el que ya no tenemos ninguna capacidad de acción.

Son numerosos, en este sentido, los poemas que impugnan en su escritura su propia visión catastrófica y continua. En *Nuestros días mortales* leemos: "¿Acaso, somos aquí pastores/ de equivocados actos, de humillantes maneras/ que no hallan razón ni sosiego? No: lo erróneo/ es esa visión gastada que busca la palabra exacta/ antes de aventurar las manos" (2014: 22). Y en el poema "Una llama es América" el poeta increpa el anonadamiento del pensamiento diciendo:

De manera que basta, pensadores oblicuos,
a callar de una vez, invitados están
a la mesa de todos. ¿Les faltan dioses? ¿Tienen
poco sabor las uvas más recientes del mundo?
¿Es vacía y extraña la razón de sentarse
y comer y estar juntos y marcharse después
cada uno a su rostro? Pero, miren, a nadie
interesa la ruina de indagar en sus actos
sino callar y arder construyendo lo suyo:
este levanta un muro, otro va oliendo el viento
de mañana, en el sur; todos son lo que hacen
y también lo que cae en el polvo, deshecho
[...]
La violencia del día
desde el mar, en el este, puede enseñarles esto:
la significación de la arcilla que amamos
no será concedida por la triste incoherencia
de la pálida mente, sino ardiendo en la llama
que persiste en sí misma y en su propio sentido (2014: 47-48)

Ante la constatación de que es el intento mismo de comprensión y de síntesis el que conlleva al anonadamiento del sentido, y que es la imagen espectacularizada la que perpetúa el desprecio de lo existente, la escritura impugna su propia “terrible imaginación [que] no se da tregua/ para gobernar este derrumbe” (2014: 121) y propone un “Asalto a la razón”³⁹. Es cuando se suspende la búsqueda melancólica de un sentido directriz, el deseo siempre en falta de significado para quien el sentido no cesa de huir al fondo del abismo, que “Uno comprueba entonces/ sin júbilo y sin pena, pero sí/ con un poco de paz bajo la frente/ que el lugar del sentido está en el centro/ de lo que somos, una/ especie de retorno a la primera/ interrogación, una/ dulcísima vuelta hacia el asombro” (2014: 71). En “La noche descende” de *Señales de una causa personal* leemos:

La noche descende. Puedo abrir la ventana,
aullar políticamente
sobre la multitud que ocupa la calle
y pedir por todo el mundo
una respuesta a las estrellas.
Pero el rumor es triste y monótono allá abajo.
Debo suponer, sin embargo,

³⁹ Referimos aquí al poema de *Apuestas en lo oscuro* en el cual se lee: “Muy a menudo Hegel es demasiado para mí./ Anoche, por ejemplo, a causa suya/ mi cerebro recalentado/ desbordaba como una mermelada hirviendo/ y dejándome a solas con mi propia fisiología/ quiso escapar cruzando las fronteras del hueso./ Y fue una hermosa cólera biológica, el indicio/ de una posible vida que irrumpiera/con un asalto a dentelladas/ hacia el tierno cuello pensativo de todo el mundo”. (2014: 496)

que en cada rostro hay una razón
para seguir andando y a su modo
cada uno canta en la jaula de sus pulmones.
Atorado de materia convencional
yo también necesito de la poesía
mientras espero un dios
que acaso ya está aquí presente, pisoteado,
bajo la suela de mis zapatos. (2014: 213)

Al interrumpir, en suma, la demanda de sentido, la desideración y el lamento, este poeta puede otorgarle otra eficacia a las palabras y a la mirada de lo común: devolverle la potencia de ser un medio que inscriba y propicie una experiencia práctica del sentido cualitativo, singular e inequivalente de la existencia y sus relaciones. Ante esta constatación, este “teólogo fracasado” vuelve su mirada al mundo como extensión a la vez devastada y disponible, para afirmar una nueva potencia poética aunque precaria: ya no dar razón del mundo sino hacer del mundo y de la existencia una razón que se sostiene por sí misma. Como dijera Monteleone (en Fondebrider, 2010: 113), al modificar la mirada Giannuzzi no encuentra “divinidad allí, sino una ‘religión voluptuosa’, la consagración suprema de la materia en su acontecer, más allá del lenguaje y allende la conciencia” y puede afirmar, entonces: “Sentí la existencia en fermentación/ cuando concebí entonces/ una noción de Dios/ simplificada, ambiciosa, provisoria:/ Dios era todo lo que veía, / un sistema, un principio absoluto de no vacío.” (Giannuzzi, 2014: 585)

Su apuesta por el recomenzar se jugará, entonces, en dos movimientos conjuntos: modificar la mirada, proponer a partir de ella otro modo de pensamiento. Atendiendo a un poema de *Cabeza final* titulado “Guía de conferencias” es posible realizar una primera aproximación a esta modalidad divergente del pensar que Giannuzzi expone como un pensamiento situado en “otra parte”, más allá del “conocimiento” que pretende “vaciar la oscuridad” llenándola de “respuestas” que no coinciden con todo esto, más allá de las conclusiones que pretenden otorgar “precisas normas para agonizar mejor”, más allá, en suma, de las opciones dicotómicas entre pesimismo y optimismo, entre la palabra soberana y dadora de sentido y el silencio:

Cómo no parpadear de espanto
ante estas crueles invitaciones al conocimiento.
Aquí el anuncio de un señor
que hablará un par de horas sobre la opacidad del universo:
de otro sobre hígado enfermo

y su relación con algunas calamidades del siglo veinte;
de un profesor que sin duda hará temblar el auditorio
resumiendo sus conclusiones acerca del libre albedrío;
de una señora que no tuvo mejor ocurrencia
que darnos precisas normas para agonizar mejor.
Pero qué amables son, que irresponsables
para invitarme así públicamente y sin pudor alguno,
qué generosas personas que se ofrecen
para saciar esta sed que padezco y desconozco,
que suponen vaciarme de mi propia oscuridad
y llenarme de cosas tan terribles y respuestas
que no sabría encajar en todo esto.
Aquí debe haber
un malentendido de naturaleza indescifrable.
Pero igual les agradezco, no puedo concurrir
algo andaría mal, lo lamento mucho,
me aparto, francamente aterrado,
estoy en otra parte y no sé cual:
como esa noche en que caí fuera de foco
cuando era tarde para tanto mundo
y las estrellas me recordaron la juventud. (2014: 452)

Si no es en la razón, en el conocimiento que resume y saca conclusiones sobre lo dado, que es posible afirmar una relación contemporánea con el tiempo y el mundo, habrá que rastrear, en su poética, ese otro modo de hacer sentido que encuentra en la interrupción la ocasión de sintetizar la *oportunidad* perdida. Quizás, esta nueva praxis del sentido, del pensamiento y de la escritura sobrevendrá, como afirma nuevamente Nancy (2003: 24), de la:

[...] exploración del espacio que nos es común a todos, que hace nuestra comunidad: aquel que corresponde a la generalidad más extensa del sentido, a la vez como una extensión distendida, devastada –el ‘desierto que crece’- y como una extensión ampliamente abierta, disponible, y de la que nosotros *resentimos* algo así como una urgencia, algo así como una necesidad o un imperativo. Este espacio común es infinitamente delgado, no es más que el límite que separa y mezcla a la vez la insignificancia conseguida por pulverización de las significaciones, y la no-significancia o la archi-significancia que reencuentra la exigencia de ser-en-el-mundo.

4.2 Hay, el abundante presente y la posibilidad de recomenzar

Desde *Contemporáneo del mundo*, tal y como se expone en el poema “En la mitad del siglo” (2014: 57), este poeta buscó el “tema de su tiempo”, “la palabra de hierro” “que diera testimonio de ese momento extraño/ y ruidoso en la edad de sus huesos y el mundo”; que diera cuenta, en suma, de la relación entre el tiempo histórico y el

tiempo del individuo. E incluso allí, en los diversos momentos de su escritura en que la contemporaneidad de ambos tiempos parece un mero encuentro azaroso, no cesó de afirmar que “un hombre no puede situarse en el rito de los días como un movimiento que apenas le concierne” porque en ello se juega nada menos que la vida: “el hecho de estar vivo/ es una especial concentración del mundo/ encarnado en un sitio, un tiempo, una conciencia” (2014: 57). Donde la época y por momentos su propia escritura no cesan de trazar la separación entre el tiempo continuamente catastrófico de la historia y el de la vida de cada existencia particular (que pierde en esa escisión toda *oportunidad*, que pierde sin más el tiempo), su poética no ha dejado de medirse con la tarea de hacer de la escritura el medio en donde la existencia no escindida devenga, como decíamos con Rancière, a la vez sensible e inteligible por el hallazgo de una imagen retenida y continuada en el poema.

Para ello, decíamos, fue necesario “liberarse de la traición que daba un motivo engañoso” (2014: 57), fue necesario superar el estupor ante las promesas incumplidas, suspender el lamento por las certezas perdidas y deponer el intento de “sacar conclusiones”. Asumiéndose, en cambio, como un “poeta incierto” en la falta de fundamentos, Giannuzzi fue capaz de encontrar, aún en la fisura y en la crisis, materia y forma para seguir escribiendo, para seguir ensayando, pese a todo, un nuevo uso de las palabras, otra mezcla, otra exploración del mundo, de ese territorio en donde la insignificancia se codea con la archisignificancia de lo que hay de más próximo y compartido:

¿Dónde estaba
la palabra de hierro, la palabra presente
testigo de la época en el centro del siglo?
Vio un linaje difuso, caído, terminado:
la raza de los suyos; sin salida y sin nombre,
girando en el vacío de un orden destripado,
sin nada que ofrecer a cambio de su tiempo.
Vio que no le incumbía obtener conclusiones;
la aventura del mundo se resuelve andando
sin otra explicación que su propio camino
que optando por el sol era a la vez principio
y regreso al motivo de sus operaciones.
El único entre todos entregado a su gracia
y librado a su suerte, su elección y sus huesos
era este poeta que asumía
la discontinuidad de una tierra triunfante.

Asumir la discontinuidad de esta tierra triunfante para hacer de ella el sentido reclama, decíamos, otro uso de las palabras. Un uso que exceda el lamento y la injuria (“Remitirse a su injuria, incorporarla/ al estupor particular de ustedes/ no cuenta” afirma, en “Este mundo, muchachos...” (2014: 70)) y también el mero retorno al cuerpo propio, a lo confesional. El mundo, insiste el poema, reclama “Objetivos avances de palabras”. Entre la mera toma de distancia espectacular respecto del error de la historia (que su propia escritura impugna diciendo “a ti el error te pertenece siempre” (2014: 70)) y el retorno sin más hacia “las curvas secretas de cada uno”, el poeta insiste en la necesidad de encontrar otro modo de relación situado en el *entre*, otro modo del pensamiento y de la mirada capaz de simbolizar el mundo compartido “que no es un esquema, una escena teatral/ ni un libro, ni un perro definitivamente hecho”, como afirma en “Música privada” (2014: 84).

“¿Cómo resolver el mundo en imágenes?”, se pregunta en este mismo poema temprano de *Contemporáneo del mundo*. “¿Quién pagará por esto sino un arte en llamas/ no saciado en su tortura, poema sonoro/ vuelto una afirmación de estrellas/ en el seno de esta especie desastrosa?” (2014: 580), insiste hacia el final en *¿Hay alguien ahí?*. En “Escuchando el laúd” de *Las condiciones de la época*, Giannuzzi afirma que si de lo que se trata, en poesía, es de aislar una belleza, esto no puede realizarse apartando la crueldad y el martirio como una “falla”, “como un paso en falso del mundo” o “descontando la otra mitad, el crimen general y reiterado” (2014: 143). Es, en cambio, en este mundo y en esta historia que nos pertenecen que *hay* cosas, objetos que aún en la catástrofe “se empeñan en dar música”, en seguir “resonando en medio de la masacre” (2014: 143) y habrá que prestarles oído y una mirada a su medida.

En este punto su poética, como afirma Mattoni (2008: 142), coincide con el aserto de Baudelaire: “‘no tenemos derecho a despreciar el presente’ decía. Eso sería aceptar la condena de la época”. El presente, dirá Giannuzzi, debe ser acogido por un lenguaje renovado capaz de atender a lo particular aunque sin elevar románticamente “lo fugaz, el instante a la altura de lo intemporal” (Mattoni 2008: 142). Y es la escritura el único medio que tiene la potencia de acoger, *al mismo tiempo*, lo que hay contemporáneamente de oscuro y de luminoso en todo esto. Para decirlo en palabras de Freidemberg (en Fondebrider, 2010: 48), se trata de un “juego de luces y contraluces: la desesperanza resulta el telón de fondo

indispensable para descubrir, en objetos supuestamente mínimos, ‘que vivir es el único prestigio que cubre la vida’”. Como dijera Antonio Gutierrez (en Fondebrider, 2010: 208-209):

Al revés de los auténticos pesimistas (¿qué es un auténtico pesimista?), que hacen de la vida la parcela para el despliegue del sufrimiento y la pulsión de muerte, Joaquín hizo de la conciencia de lo inevitable y de lo absurdo de la muerte, de su inexplicabilidad terrena, la principal fuente de un vitalismo y un humor inigualables, [...] redobló su empeñamiento en vivir hasta el final tratando de extraer mientras pudo, el hallazgo feliz, la ocurrencia inusitada, el encuentro inesperado con la materia de las palabras [...]. Pesimismo jocoso, escepticismo jovial, alegre zozobra, mordaz desesperanza, son algunos oxímoron que podrían definir tal vez su conciencia crítica ante el mundo, o, más bien ante el estupor del planeta. Arqueólogo de lo real, supo, a la par del dolor de la travesía humana, descubrir belleza en las formas de la caducidad, único modo posible de hacer soportable nuestro tránsito [...], tal como ocurre con aquellos viajeros que encuentran belleza en las ruinas y en los espacios deshabitados que dejan los templos perdidos

En su escritura, son las mismas figuras que marcan para la mirada y el pensamiento una oscuridad inapelable, las que abren una tregua aunque sea precaria a partir de la cual intentar entablar otra relación con nuestro mundo. Una cosa cualquiera, “Café y manzanas”, aquello mismo que produce perplejidad en el pensamiento ante la constatación inabordable y ajena de su ser material, puede ser ocasión también para anunciar, desde el asombro que otorga una austera felicidad, que “el mundo se ha vuelto hospitalario,/ como una tregua en medio de la historia./ Las manzanas despiden un resplandor amarillo,/ el café entrega su humo íntimo./ Para mi fracaso de individuo contemporáneo/ todo esto parece suficiente,/ el frío interno de las manzanas,/ el calor inestable del café,/ dos razones de la naturaleza que escapan a mi dominio.” (Giannuzzi, 2014: 148).

Tal como lo afirma Franco Rella (2010: 10), “felicidad y horror, vergüenza y exaltación, se unen indiscerniblemente en un estado de inexorable desnudez. Este lugar es la escritura”. En la de Giannuzzi, la certeza inapelable de la muerte convive con el asombro que provocan las imágenes de la singularidad de lo existente que trazan su fuerza de exposición al mundo testimoniando, con su mero estar ahí, que la vida empieza “en todo momento, desde cualquier/ conclusión,/ rabiando, empujando, sabiendo/ que la posibilidad infinita de la muerte/ tiene que estrellarse contra la suya” (2014: 94).

Porque si bien la muerte es eso inevitable que sucede siempre (aunque también siempre después, como lo anuncia el poema “Y bien, morimos” (2014: 32))

la poesía de Giannuzzi afirma insistentemente que sin embargo *hay*. Que es allí donde se suspende el tiempo lineal y progresivo pero también el tiempo lineal y regresivo (la experiencia continua del tiempo, en suma, como mera pérdida y caducidad irredimible o como proceso de degradación incesantemente orientado a la muerte), que se abre la ocasión de trazar otro pensamiento, otra mirada, otra relación entre las palabras y lo dado. Con una *vitalidad desesperada* (Barthes, 2004: 60), ya sin “entusiasmo” ni “lamento”, en su poética como sugiere O. Picardo (en Fondebrider, 2010: 94-95) “entre la decrepitud y el dolor de la historia argentina, flota a salvo la isla de una mirada que es pensamiento. Y de un pensamiento que intenta volverse mirada”. Más allá de las conclusiones de la razón y del espectáculo, más allá de la técnica y sus cálculos maliciosos, más allá de las “mortales relaciones de producción” que “impedían amar”, este poeta goza de la proximidad de lo que hay rendido a la consideración incalculable de su singularidad y finitud. Y desde allí escribe, como dijera Nancy, su adoración, por ejemplo, su “Aleluya del arroyo” (2014: 599):

Felicidad del arroyo que desciende entre las piedras
cuando mi pie desnudo sumerjo en su lenguaje.
Un proceso de la muerte que no puedo desdeñar
mientras en la ciudad, bajo este fragmento de verano
reina una inquietud desconocida.
Mi profunda culpabilidad humana
infecta el agua. Debo comprender
de una vez por todas y aquí
parece el sitio adecuado, el estimulante
arroyo con árboles y la gracia
de la creación en la mañana. Recuerdo,
años que ya no cuento, apostando
a la justicia de un alimento verdadero para todos,
confiando en la historia y la salida del sol
o en el peor de los casos el encuentro
de un balazo en la noche o la personal
angina de pecho después de los cincuenta.
De confusión en confusión, discusiones
en los edificios, a menudo
un temblor emocional en el cerebro
cuando la realidad estallaba
con signos propios, no previstos,
el entusiasmo y el lamento
y finalmente la fatiga y tanto
amor y tabaco y gritos para encontrar
que el hombre es una bomba para el hombre.
Pero también recuerdo: estaban
las mortales relaciones de producción, presentes

entre mi carne y el planeta, engendrando
contradicciones que impedían amar, pudriendo
los ojos, las manos, y sus obras, multiplicando
revólveres y el dolor del laúd y la manzana.
Pero hubo después un giro
del pensamiento. Cuando creí saber
que soy origen y resultado, que sólo por mi causa
el vínculo entre las cosas se volvió terrible,
que con mi sola cara de infeliz fulano
lo hice estallar todo, incluso la fisiología
y que instalé la cólera
en los profundos minerales liberados.
Y más tarde, ayer apenas, la belleza. El asilo perfecto
de una libertad que a sí mismo se bastaba
para tener exclusivas y privadas razones
de vivir. Mi querido Chopin, por ejemplo,
eternamente indemne a sus sombrías hemorragias
—un púrpura estallido en el teclado—
o por ejemplo el suntuoso barbitúrico de Haendel.
Y finalmente aquí, la certeza y la aleluya
de este arroyo que desciende y no puede mentir
y que está inventando, para mi pie desnudo,
la manera más tangible y menos convencional
de no morir.

Es en el encuentro repentino, próximo con lo que hay, que Giannuzzi puede escapar de la tiranía de sí mismo y afirmar allí una oportunidad, como leemos en el poema “Experiencia en el tren” (2014: 195):

Recuerdo que viajaba en el tren y soportaba
la tiranía de mí mismo, los ojos
girando en los límites del cerebro,
pensando en cosas sin salida
tambaleando en callejones equivocados.
Pero de pronto el viento me golpeó la cara
y hasta el final del viaje
retuve su canción en mis pulmones.
Recuerdo que fui suave y feliz
tan densamente vivo
y el asunto lo juro que era bueno.
Fue algo así
como el radiante comienzo de una fiesta,
¡algo así
como ser necesario a todo el mundo!

Quizás por ello esta escritura afirma, una y otra vez, y pese a la oscuridad, que, sin embargo, *hay*, que “creo en todo esto;/ [...] Hay pan, frutas y vino entre nosotros/ y excelentes razones para vivir” (2014: 186). Hay el humor, la ironía que

aliviana. Hay la música que se escucha (Haendel, Beethoven, Dinu Lipatti, Mozart, Schumann, Chopin) y la que compone este poeta como ese cantor que “no está conforme pero ha elegido vivir./ Es notable. No puede callarse la boca,/ dejar a solas el lamento de su guitarra./ Pero tampoco acierta a conciliar/ las razones de su instrumento con las suyas./ De todos modos canta” (2014: 139). Hay también la potencia de los cuerpos que se expone en las figuras del atleta, del bailarín, del nadador y hace posible pensar de otro modo ese fruto extraño y perecedero que tan a menudo en su escritura devuelve, sintomático, las marcas de las crisis del tiempo. Hay también lo gestado, está “leda, mi hija pequeña” (2014: 30-31) y las preguntas que con ella insisten confirmando nuestra relación con el mundo, incluso allí donde la respuesta no podrá ser sino la vastedad que coincide con el mundo mismo:

[...] ¿Y seré yo el que procure el sentido
de todo esto? ¿Basta callar tan sólo
para que retroceda el mundo hasta el silencio,
ocultando sus desdichadas imágenes,
el tumulto, la sombra
que precipita bajo mi frente?
Cuando sea tiempo, ella, mi hija pequeña,
tendrá algo de mi mirada, los años
que me hicieron posible levantar el rostro
desde el polvo hasta las uvas, su mismo
asombro de vivir que me justificó
cuando hallé en el misterio
al menos desconocido de los dioses.

[...]
Duerme ahora, en el centro
de la noche de otoño. Sus primeras
preguntas yacen: cuando sean
vueltas al resplandor las guardaré
para siempre asombradas,
como hacemos con esas dulces
cintas de seda en el fondo de un cofre.
La respuesta es vasta: azul, mañana, agua...

Hay el amor que otorga otra posibilidad al estar desnudos en la noche y que hace que en el hospital, ante la posibilidad angustiante de la muerte, el poeta camine “hacia ella, haciendo de mi vida/ la mayor certidumbre con que puedo servirla” (Giannuzzi, 2014: 205). O que en otro poema, “Preparando el café” (2014: 402), lo lleve a afirmar: “La luz aumenta, duermes, y tu cuerpo va llenando/ toda la existencia posible. Los objetos/ van a rodearlo. Crece mi conocimiento/ de que estas allí. Hay más mundo que nada/ en tu íntima superficie y en tu espacio:/ mientras el

dinero espera en alguna parte, en la oscuridad,/ y la vida es nuestro único negocio” (2014: 402).

Hay un *tú* que insiste como destinación incierta, al menos como espera: “Tu sospecha de que la verdad no sea agota en la historia/ con el rostro del martirio solamente:/ ni con la tramposa dialéctica de la culpa,/ será el comienzo de algo más claro y más despierto.” (Giannuzzi, 2000: 102). Hay los poetas y narradores que escribieron, que aún se leen (Amy Lowell, Alfonsina, Shakespeare, Bernardo Kordon, Bécquer, Rubén Darío, Roberto Arlt, Alberdi, José Asunción Silva, Eugenio Montale, Kafka, Proust, Walt Whitman, Gottfried Benn, Raúl Gustavo Aguirre, Fernando Pessoa, Blaise Cendrars, Emily Dickinson, Verlaine, etc) y se invocan como en aquel “Llamando a Rimbaud” (2014: 558) en el que el poeta lo invita a venir “a bailar un rock con los muchachos” diciendo: “Venite a darles respiración sublevada/ contra el viejo desierto,/ ayúdalos a robar el fuego, a reventar el Super Shopping/ y expulsar del planeta a sus altos funcionarios/ con exactas escupidas/ en la plena mentira de sus ojos”.

Hay la obstinación y la fuerza del poema mismo, que obliga a “El poeta Standard” (2014: 604) a saltar de la cama para escribir aquello que ya no puede retener y poner un huevo en el tiempo:

El poeta pequeño
se despierta en estado de alerta:
las palabras que amontonó en la noche
se le hacen imposibles de retener
y corre a sentarse a la mesa al amanecer.
Así que a lo largo del día
suelta incesante imágenes continuas,
olvida el desayuno
y otras necesidades menores del destino.
En resumen, un frenesí creador
pero de resultado dudoso.
¿Pero quién podría decirlo, diseñar lo perdurable,
medir la exacta distancia
entre el entusiasmo y su obra?
¿Por qué el día habría de quedar perdido?
Lo que importa es poner huevos
no en eternidad sino en el tiempo:
allí donde los errores, rotas las cáscaras,
deben rendir cuentas a la luz.

Hay también animales, insectos, moscas, gatos, palomas, tortugas y “El sapo” (2014: 44-45) que confirma que aquello que no se comprende en absoluto custodia,

sin embargo, su propio sentido sensato, más allá de la belleza o la náusea, de la perplejidad o el significado:

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

Hay la memoria que aún demanda a su escribiente. Hay el asombro y la injuria. Hay flores, retamas, “Geranios al alba” (2014: 372), un “Gladiolo” (2014: 431), “Violetas en el muro” con “olor a planeta recién nacido” (2014: 515), una “Dalia inclinada hacia mi ventana” (2014: 406) ante la cual el poeta celebra “que no seas/ una efusión de mi cabeza calcinada/ sino la aventura de una vida individual/ que me busca en la tarde lluviosa”. Hay, también, una “Teoría del jardín” (2014: 546), de ese espacio sobre el que el poeta afirma aliviado: “En nada de esto/ reconozco mi política depresiva/ ni en su orden/ las ironías de mi cerebro” y el deseo finalmente afirmado como “Invitación a la dalia” de “que tengamos comunión y bodas/ con esa

certidumbre vegetal” (2014: 541). Hay la anémona, esa “Sensual continuidad que reúne los tristes fragmentos/ de mi conciencia diseminada por la marea de nuestro tiempo./ La anémona se abandona y aísla/ para que yo use su verdad/ y goce la fiesta de estar presente:/ suave y erguida en el agua de un vaso turbio,/ confiada a una certidumbre desconocida” (2014: 377) Y están también las “Anémonas de Matisse” ante las cuales el poeta afirma que “amar el mundo, su abundante presente,/ es obtener más luz:/esta celebración de la apariencia/ que sin embargo se sostiene hasta el fin” (2014: 363).

En este amor al mundo, al abundante presente, incluso las cosas, botellas de leche, papeles, desechos y demás objetos manufacturados que antes mostraban sólo su costado negativamente *structivo*, *paratáxico*, fragmentario y anonadante encuentran ahora, en la mezcla, la posibilidad de afirmar una “forma arrebatada a lo fortuito”. Como en este poema en donde leemos: “en aquella derrota humana de las cosas,/ en los desperdicios mojados podían descubrirse/ figuras creadas a partir de la mezcla,/ diseños irreales arrebatados a lo fortuito:/ y entre gotas de lluvia y aceite quemado/ una intención de belleza y de formas cumplidas/ bajo la maloliente oscuridad” (2014: 450). Allí, entonces, la potencia estética de la poesía encuentra en el orden *structivo* y *paratáxico* la oportunidad de trazar relaciones entre lo heterogéneo, de dar a ver algo más que una mera acumulación de restos. En ese gesto, la falta de sentido para dar razón de la “oscuridad de todo esto” expone también su reverso: que “no hay sentido dado en parte alguna que pueda hacer tolerar lo intolerable y *que no hay más no-sentido en virtud del cual descalificar o anular la existencia*”, como decíamos con Nancy (2003a: 125).

Lo que se afirma entonces es el *hay*, el hay del mundo, pero sobre todo el hay de la poesía, de la escritura y su potencia que al mismo tiempo que puede exponer la oscuridad insensata de nuestra época, puede indicar en ella las intermitentes luminiscencias que aún la pueblan. Ella puede fabular un final, imaginar como un hecho consumado al mundo como un domingo desierto en el que “la vida parece haber agotado su última/ oportunidad” y retroceder al mismo tiempo ante el reflejo que su propio pensamiento ha creado: “Si este simulacro durara demasiado, recordaría/ que una vez tuve un destino y hasta un entusiasmo/ y que la razón de estar vivo estaba en los otros./ Y no quiero imaginar mi pánico/ si buscando la prueba absoluta de este mundo vacío/ encendiera la radio portátil/ y me respondiera el silencio universal” (Giannuzzi, 2000: 171). La escritura poética puede,

incluso, llevar al límite la experiencia de extrañeza de la tierra, fabular un exilio radical de la misma en un viaje astronáutico por el infinito. Pero todavía allí es posible imaginar el “Mensaje del astronauta” y su deseo y afirmar con él “Quiero volver a casa. Me extraño y siento ajeno,/ pierdo el piso y la identidad./ Desde aquí la tierra es hermosa y fiel./ Centellea. Guarda los ojos de mi mujer y en tonos suaves/ vira desde el naranja al verde azul” (Giannuzzi, 2000: 191).

Es la escritura la que puede afirmar un yo frustrado, estupefacto, impotente ante una realidad catastrófica que no logra comprender y, al mismo tiempo, suspender su *pathos*, su sed infinita de significado y abrir en el poema una imagen, un vacío, un umbral de reposo donde hay tiempo y espacio para todo. Y es ella también la que puede otorgarnos la imagen desmesurada de los múltiples yoes que conviven bajo ese nombre propio J.O.G, en el que encontramos, como dijera Teresa Leonardi (en Fondebrider, 2010: 235-237):

El extático ante la dalia o un atardecer, el denunciante de los horrores de la historia, el fustigador del progreso, el ecologista *avant la lettre*, el espía de sí mismo, el baudeleriano que se tutea cotidianamente con la muerte, el hijo-padre-abuelo de abundante ternura, el *fou d’amour*, el retratista incomparable [...] el celebrante de la vida y la danza de todo lo que embriaga [...] el ‘enfant terrible’ que los muchos años no habían logrado asesinar [y cuya] capacidad de asombro y maravilla era sorprendente: cada mañana se despertaba virgen y contemplaba el mundo con ojos de recién nacido.

Es *esta* escritura poética singular, en suma, la que puede recomenzar el sentido del mundo, mirarlo de otro modo, abrir un mundo allí donde sólo se percibía un espacio devastado y clausurado. Porque como afirma Monteleone (en Fondebrider, 2010: 298): “el mundo no es poético en sí mismo, aunque manifieste la gracia de una vitalidad sin límites: lo es cuando el lenguaje manifiesta su orden a partir de una límpida percepción, en la cual la certeza de la muerte se suspende en el acto continuado de su aparición”. Allí donde La Historia ha igualado a todas las cosas, los hombres, los seres y los frutos en el ultraje y el martirio que impone la violencia, la muerte y el sinsentido que las aúna, la poética de Giannuzzi encuentra la posibilidad de multiplicar La Historia en historias, “de hacer pasar la historia por su pensamiento, una historia menuda que camina al paso tambaleante de la otra historia” (Adúriz en Fondebrider, 2010: 223). Su poética suspende la mirada que aún espera la gran revolución para atender a aquellas pequeñas mutaciones que otorgan ocasión de afirmar una nueva fe, ahora depositada en el poema mismo que *sin*

embargo se escribe. Porque, como anuncia otro poema (“Vientos en la patagonia” (2014:79)) “de alguna manera el hombre necesita un escenario que resista;/ entonces empieza a consagrar sus actos y sus palabras/ a un movimiento que se define por sí mismo.”

4.3 Entre la crisis y el proyecto: moscas de fuego, un zumbiar (a)penas

Giannuzzi, afirmábamos, traza su apuesta de ser contemporáneo del mundo asumiendo un pensamiento de la crisis, trabajando en la fisura y proponiendo una poética que no coincide del todo ni con la fascinación ni con la imprecación, que se afirma, en suma, más allá (o en el umbral) de las opciones dicotómicas entre pesimismo y entusiasmo, entre el diagnóstico de una crisis radical y la propuesta de un proyecto político emancipador. Si su obra poética completa puede ser leída como el testimonio versificado de una catástrofe generalizada o, más bien, de la equivalencia de las catástrofes (o de la catástrofe de la equivalencia) en la que sucumben al unísono el sentido, el mundo, el lenguaje, los hombres, los objetos, la historia y el sujeto, esta hipótesis, afirmábamos, no agota todas las posibilidades de interpretación de su obstinada escritura. En ella, encontramos, también, momentos que insisten en ensayar *pese a todo* una relación contemporánea con su tiempo y su mundo. Desde el operador de lectura del recomenzar, la apuesta será pensar cómo y dónde, en la contundencia del testimonio significativo de esta obra poética que una y otra vez traza las huellas de “la muerte de un mundo”⁴⁰ (Giannuzzi en Bordelois, 2000), de su puesta en crisis radical, la escritura persiste en trazar otra relación con lo que hay: una relación que exceda la destrucción pero también la construcción de un nuevo esquema significativo emancipador. Porque incluso en los lugares donde Giannuzzi no cesa de señalar la pesadilla de la historia y de una política que marcó el ritmo de su continuidad destructiva, la politicidad de esta escritura no se resuelve como propuesta de un proyecto político emancipador.

⁴⁰ Nos referimos al diálogo que J. O. Giannuzzi sostuvo con Ivonne de Bordelois (publicado en *Hablar de poesía*, n°4 en Noviembre del año 2000) en el que el poeta afirma: “Quizá lo que más me interese o me llame como temática no es la muerte personal sino la muerte de un mundo, el estado de disgregación en que nos encontramos, la caída colectiva de la belleza que estamos presenciando; y no tanto la muerte en sí sino los espacios que la rodean, el deterioro a causa del tiempo, el sentimiento de la pérdida, la degradación de la energía espiritual, el quiebre de la unidad. En la poesía de hoy a veces noto que no se responde a este gran drama que nos rodea, en el sentido de que no sangra. A veces uno teme, no que abandonemos las palabras, sino que las palabras, fatigadas, acaben por abandonarnos”.

Es posible sostener con Monteleone (en Fondebrider, 2010: 113) que lo que eran referencias generales a una época de política violenta, belicosa y policial generalizada (visible, por ejemplo en poemas como: “Un bombardero pasó sobre nosotros” de *Contemporáneo del mundo*, “Balazo en la noche” de *Señales de una causa personal*, “Fosa común” de *Principios de incertidumbre*, “Tiroteo en la noche” de *Cabeza final*) adquiere, conforme avanza la publicación de los libros, mayor precisión histórico-política haciendo referencia explícita a hechos violentos de la historia del país y del mundo (en poemas tales como “La desaparición” de *Apuestas en lo oscuro*, “Premio Pulitzer” y “N.N” de *¿Hay alguien ahí?*, o “La razzia” y “La paz del torturador” en *Un arte callado*). Pero incluso allí, en los poemas que de manera más explícita impugnan el orden opresor imperante, como afirma Brega (en Fondebrider, 2010: 231), no hay “la más mínima concesión al populismo o al panfleto”. Como afirma el mismo Giannuzzi en la entrevista realizada por Bordelois (2000) ya citada:

No se trata de asumir lo que se da en llamar poesía comprometida, ya que me parece que la mayor responsabilidad del poeta es hacia su lenguaje. Asumo esto como una militancia incluso cuando tematizo la tragedia social de nuestro tiempo, la monstruosa injusticia de un orden que implica la agonía de miles de millones de seres humanos. Enfermos de opinión y de impotencia estamos hablando mucho sobre esto, y está bien que se haga, pero mientras tanto las cosas no cesan de empeorar. Si nos hemos quedado sin utopías por desesperación, entonces parece haber llegado la hora del suicidio (perdón por esta altisonancia catastrófica). Pero la vida sigue pidiendo música.

Como dijera Carlos Battilana (en Fondebrideer, 2010: 130), “no se trata de una poesía comprometida en el sentido de hallar propuestas acabadas, sino de hacer del instrumento de la descripción una toma de posición”. Si como notara Adúriz (en Fondebrideer, 2010: 222) no deja de llamar la atención que “alguien que vivió los años de la Libertadora, los planteos a Frondizi, los apaleos, las persecuciones, las huelgas, la noche amarga de los asesinatos políticos, el Proceso, las desapariciones, hasta la traición del menemismo y, sin embargo, no soltó una sola línea explícita, política, siendo que todas su poesía es un hecho político en sí mismo”⁴¹, deberemos pensar dicha politicidad, como afirmábamos con Rancière, *en*

⁴¹ También S. Chejfec (2010: 25) coincide en este punto afirmando: “Giannuzzi fue toda la vida peronista, en todo caso desde el surgimiento del peronismo, en 1945” Sin embargo, “salvo una que otra excepción, no se ve una impregnación populista en la poesía de Giannuzzi; ni en esos primeros años ni cuando la situación política posterior, principalmente en los años '70, lo hubiera facilitado”. Para justificar esta lectura, Chejfec se vuelve hacia el poema “Este tipo” –publicado originalmente en el diario *La Opinión* en 1973 y recuperado hacia el final en la obra completa (2014: 641) dentro del

la escritura y más allá de las opciones dicotómicas entre autonomismo y eficacia, atendiendo a la politicidad específica que allí se afirma en torno a la lengua, las imágenes, el sentido; a las posibilidades, en suma, de abrir un mundo.

Para pensar la politicidad singular del recomenzar que expone esta poética al interior de un diagnóstico finito del sentido, proponemos detenernos en las imágenes de las moscas que abundan en su escritura. Estas imágenes obtusas, intermitentes aunque cuantiosas en la obra de Giannuzzi, al tiempo que indican una clausura catastrófica, señalan otras posibilidades de circulación del sentido por fuera de la significación terminal. Optamos por las imágenes de las moscas porque éstas pueden ser consideradas ejemplares, en sentido agambeniano (1996: 13-14), es decir singularidades que valen en cuanto tales pero también, paradigmáticamente, por todas las demás imágenes del mismo género que señalan hacia lo que hemos expuesto como el abundante presente de lo que hay.

Desde una primera lectura, podríamos pensar que en su poética las moscas figuran, como en otras escrituras, una violencia que se ha vuelto vulgar, esto es, continua y no excepcional, ya que al decir de Sergio Cueto (2001: 81) “la vulgaridad es el horror convertido en atmósfera, en aburrimiento”. Desde la frase “Los hombres morían como moscas” de Tucídides (*La guerra del Peloponeso* en Canetti, 1981: 199) a “los chicos mueren como moscas” en *Partitas* de Lamborghini (2009), estos insectos parecen obstinados en exponer la insignificancia que adquiere la muerte en el contexto ampliado de una catástrofe generalizada. Pero sabemos también que, desde una interpretación como la que aquí proponemos que se pregunta por el recomenzar al interior de un diagnóstico del fin del sentido, el primer riesgo a conjurar es el de aquel gesto de la lectura que encuentra, en la repetición de una imagen, la ocasión para confirmar un significado dado, estable, reificado que lo antecede. En este sentido, como decíamos con Agamben, se tratará de no reducir el dinamismo propio de las imágenes, su capacidad de abrir a otras circulaciones de tiempos y sentidos, deteniendo su presencia en el arquetipo o el símbolo.

Sabemos, sin embargo, que leyendo a Giannuzzi desde otra propuesta de lectura no sería difícil pensar que las moscas están ahí para señalar una culpa

apartado de “Poemas no recogidos en libro” – en donde, sentado en el umbral de su casa, el yo poético afirma: “mientras me rasco los sobacos/ mientras no me decido a salir a escena/ renuncio a practicar un destino”. Chejfec encuentra en esa resistencia a “practicar un destino” el modo en que se expone, contra la ideología comprometida imperante de la época, un no estar “dispuesto a morir y de ese modo a convertirse en héroe” (2010: 27) político.

histórica, quizás haciéndose eco de una presencia que abunda en las escrituras en sentido amplio. Desde los *Salmos* bíblicos (78, 45) en donde son enviadas como castigo (“envió enjambres de moscas que los devoraban,/ y ranas que los destruían”) hasta las “moscas de la carne” en Sartre (1952), ellas han sido, en nuestra cultura, el símbolo de un crimen impago. Sin embargo esto no es suficiente, entendemos, para dimensionar, como leíamos en el poema “Nosotros”, la hedionda jerarquía que adquieren las moscas en este mundo devenido *inmundo*. Porque sólo si nos excusamos de asumir el verdadero alcance de la catástrofe expuesta por Giannuzzi en la que sucumben el sentido del mundo, del tiempo, de la historia, del sujeto, del lenguaje, de las representaciones y del sentido mismo, podemos seguir pensando que su zumbido, su existencia singular, simboliza la presencia vengadora de un orden trascendente o la culpa de una conciencia que a sólo nosotros pertenece.

Ante el encuentro con estos insectos obstinados en permanecer dentro de las certezas que le otorga su especie (como en otro poema titulado “El desconocido” de *Principios de incertidumbre* en donde se afirma: “La mosca que gira sobre mi frente está a salvo/ por la inalterable certeza de la especie./ Pero esta cabeza se sostiene mal/ en los últimos tiempos. No se identifica/ consigo misma.”), el poeta hace, en cambio, la experiencia de su ser arrojado, “ya no como los demás vivientes a una aventura o ambiente específico”, (Agamben, 1989: 79) sino al mundo. A un mundo que ya no *tiene* sentido ni finalidad y que sin embargo guarda por ello, en la vastedad devastada de su extensión, una infinidad de posibilidades de hacer sentido en “la marcha”, en las “Travesías” (2014: 491) errantes en la que nos encontramos:

La mosca que viaja con nosotros en el tren
infatigable busca su alimento.
Su dimensión es el espacio del instinto, ignora
qué dilatados mundos pueden contenerla.
¿Quién podría asegurar entonces
que su destino es pequeño?
Así nosotros acaso vamos embarcados
no sólo en éste sino en otro viaje más vasto
donde hay posibles e infinitas respuestas
a las preguntas que deambulan por el tren
[...].

En este tren que ha perdido los rieles del progreso para afirmar una mera “travesía” al interior de la cual circulan infinitas preguntas y respuestas, el movimiento zigzagueante del vuelo de las moscas, que no se sumerge solamente en

lo profundo como el taladro en busca de ningún significado ni otea distante el paisaje extendido del pensamiento sobre las catástrofes, parece ser emulado por esta escritura que aún apuesta por un modo singular de recomienzo en el horizonte finito del sentido. En el zumbar (a)penas de estas moscas obstinadas, molestas aunque sin intención, quizás sea posible dar con la imagen de ese modo *otro* del pensamiento sugerido por el poeta, más allá del pesimismo y el entusiasmo. Un pensamiento que zumba “con la rabiosa fe sin porvenir/ de la mosca luchando en la mermelada” (2014: 176), o que insiste como “Esa mosca” (2014: 383), como “Una pizca de sangre encolerizada,/ un sistema de nervios perplejos buscando/ una grieta a la monotonía, probando/ contra un universo sin salida/ la esperanza de toda materia viviente”.

Asumamos, entonces, que las moscas están allí, zumbando, y sin embargo no simbolizan o lo hacen sólo apenas: ninguna orientación a seguir, ningún porqué. Claramente no están allí para afirmar al hombre. Porque si la catástrofe comenzó en el “minuto más altanero y falaz de la ‘Historia Universal’”, aquel en que, al decir de Nietzsche (1998: 17), los hombres inventaron el conocimiento y se colocaron a sí mismo como gozne del mundo y dadores de su sentido, ignorando el hecho de que “si pudiéramos comunicarnos con la mosca, llegaríamos a saber que también ella navega por el aire poseída de ese mismo *pathos*, y se siente el centro volante de este mundo”, quizás sea ocasión de aprender, en su encuentro, a desistir de la imagen soberana de Hombre que la escritura de Giannuzzi no cesa de poner en cuestión.

Hay, al menos como afirma el poema “Conocimiento del insecto”, *una* mosca, “una pizca nerviosa de vida individual, aplicada/ a este momento convencional de las cosas”. Y está el poeta. Entre ambos quizás no haya más que “Una vigilia de universos separados/ que no pueden ignorarse./ En dos cuerpos tensados, una astucia/ de condenados, a la espera/ de algo que pueda definirse todavía.” (2014: 449) Y es entonces en la tensión de ese encuentro con lo singular que podemos hallar también el zumbido de una posibilidad de sacar al hombre, o mejor de sacar a este hombre, J. O. G., de la vergüenza de ser un hombre mediante su propia escritura forzada por el insecto. Pero no un hombre cualquiera, sino un *hombre de su época*, un hombre que coincide, como dijera Agamben (2011: 19), demasiado con su tiempo a tal punto que éste se le escapa hurtándole la posibilidad de ser

contemporáneo. En uno de sus tantos poemas titulados “Fábula” (2014: 354), en este caso de *Violín Obligado*, leemos:

En la habitación cerrada circula una mosca inédita.
Su motor exacto inunda las grutas del oído
del poeta que intenta
extirpar su cara de la época, puliendo
a los cincuenta años, la dudosa imagen interior
frente a la realidad no aceptada.
Pero estar allí, entre sus límites carnales,
es lo mejor que puede sucederle:
preservar los huesos del terror
por la brusca asfixia que aniquile
el mundo personal, el golpe
del síncope, lo fortuito
que ubique su cabeza
en el plano soñador de una bala perdida.
¿Cómo afirmar la forma
de sus propios huesos? Sólo buscando
el camino musical
que salve la chispa de materia afinada:
ahora que el diseño del mundo toca su fin
y la mosca instala en la habitación enrarecida
el zumbido mortal
de una existencia debidamente probada.

En la afirmación de esta existencia singular “demedidamente probada” que zumba en los oídos del poeta que intenta “extirpar su cara de la época”, podemos pensar un modo de interrumpir el pensamiento de la catástrofe en el que el “mundo toca su fin” y figurar allí la ocasión para recomenzarlo de otro modo. Porque, desde las diversas reflexiones filosóficas recorridas, sabemos que quienes más han insistido en marcar la oscuridad de nuestro tiempo son también quienes más han advertido sobre la necesidad de repensar modos (im)políticos de trazar una salida a la equivalencia interminable de las catástrofes y a la falta del presente; quienes más se han obstinado en indicar posibilidades del pensamiento, en suma, para ver las débiles resistencias o desistencias que impugnan el espacio sombrío de nuestra contemporaneidad y para encontrar allí un modo precario de entrar en relación con el tiempo que vemos perdido en el sinsentido del fluir incesante y catastrófico de la historia.

“Hay razones para el pesimismo, pero por eso es tanto más necesario abrir los ojos en medio de la noche”, afirma por su parte Didi-Huberman (2012: 36). Hay razones para desconfiar de un pesimismo radical; pero agreguemos que, para esta

poética, también las hay para sospechar de cualquier ademán de optimismo programático que se proponga conjurar por más seductor que resulte. Entre la crisis y el proyecto habrá que darse los medios para imaginar ese *otro* movimiento del pensamiento sugerido por Giannuzzi, más allá del vaivén entre patetismo y euforia, más allá, al decir de Sergio Villalobos (2013), de la derrota y del entusiasmo, más allá de la figura de “El iluminado” (2014: 517) ironizada por el poeta:

¿Cómo puede el pequeño cerebro
soportar proyectos más vastos que el océano
cómo resuelve
el problema de no ser sobrepasado
y no estallar?: este módico humano
en su maloliente cuarto frío, la foto
de su héroe pringado de moscas.

Allí, entonces, donde los grandes proyectos utópicos dadores de sentido y de dirección trazaron un paisaje humano que toca a su fin y que amenaza con sucumbir en el desecho y la catástrofe siendo las moscas las únicas herederas posibles de la tierra⁴², quizás sólo reste como posibilidad el intento de oponer un pensamiento *otro*, más allá del proyecto o el duelo, un pensamiento de la proximidad. Un pensamiento, como afirma Nancy (2012: 64), en presente y *del* presente ya que “ninguna opción nos hará salir de la equivalencia interminable de los fines y los medios si no salimos de la finalidad misma. Del objetivo, del proyecto y de la proyección de un futuro en general [...] de un futuro concebido como la unidad de un sentido por venir” (Nancy, 2012: 61-62). Un pensamiento del presente, entonces, como aquello que tiene su fin en sí mismo (su meta y su cesación), como lugar en el que adviene un encuentro: “un presente en el cual se presenta algo o alguien: el presente de una venida, de una aproximación”. Un presente, en suma, que “se abre a la estima de lo singular y se desvía de la equivalencia general y de su evaluación de los tiempos pasados y futuros, de la acumulación de las antigüedades y de la construcción de proyectos” (Nancy, 2012: 67).

Para nuestro poeta, decíamos, sólo cuando se suspende el intento de dar razón y se goza del indulto del mundo que ya no demanda sentido alguno de

⁴² Nos referimos al poema “Paisaje final” (2014: 369) perteneciente a *Violín Obligado*, en donde leemos: “El año gira sobre un eje brumoso,/ Partido, el horizonte humea./ Arden los desperdicios de una época abyecta/ a la que nadie pudo negar su bocanada de sangre./ Miembro de la ciudad, con ojos enturbiados,/ veo caer el friso demencial del accidente humano/ sobre una pradera de flautas extinguidas./ En el polvo del vidrio agrietado/ la última mosca nupcial de frías alas moteadas,/ tiesa en su dominio inmutable/ palpa una destrucción entorno/ esperando heredar la tierra”.

nosotros, es cuando puede haber tiempo y espacio para trazar un recomienzo, para afirmar el *hay, ahora, aún* en el desierto. Porque si de lo que se trata es de conjurar el movimiento de la historia y del mundo que vuelve *equivalente* todas las cosas, los hombres, los seres y los frutos (en el ultraje y el martirio que impone la violencia, la muerte y el sinsentido que los aúna), lo decisivo será darse los medios para ensayar *modos menores* de desunir las imágenes del ocaso, de espaciar la continuidad del tiempo del horror y del fracaso para pensar, en esa suspensión, en esa *epokhé*, en ese umbral que es la imagen, un presente y un presentarse que suspenda también la época misma. Allí donde “oscuro es todo esto”, Giannuzzi ensaya la posibilidad de aferrar “Este momento” (2014: 98):

Y por ejemplo tomo este momento,
cuando acurrucando mi edad junto a la mesa,
las moscas entran por la ventana
para girar aquí con una finalidad estricta;
cuando hasta mis zapatos tienen
más sentido de la existencia que yo.

Ante el estupor, este poeta “frustrado”, “sin belleza por fuera ni por dentro”, este “individuo seco, tabacoso y argentino,/ procurando instalar una fe/ en algún retroceso de su batalla mental” (2014: 98), detiene la mirada y sigue con el movimiento de la escritura la imagen de esa mosca que, al exponerse, aún se afirma como “el acontecer y la dicha/ de una existencia única” (Giannuzzi, 2014: 25) *distinta* y, sin embargo, próxima.

Didi-Huberman (2012), por su parte, supo ver en las moscas de fuego –como se dice en inglés a las luciérnagas– una débil resistencia luminiscente, errante, inocente y deseante, frente a la oscuridad que se pretende total de nuestro tiempo. Supo ver en su *aparición pese a todo* un modo de resistencia que no coincide ni con los grandes proyectos emancipatorios e iluminadores, ni con las luces trascendentes de una redención de los tiempos siempre por venir. Giannuzzi (2014: 93), quizás a su modo, *fabuló* algo semejante, pero con las moscas. En el primer poema de *Las condiciones de la época*, también titulado “Fábula”, se lee:

Abrumado por el tabaco y la cultura
y convertido en un engaño por su propia clase
estaba esperando la revolución
por la desnuda, terrible acción de los otros en la calle.
Pero detrás de los cristales
a cubierto del viento social donde toda culpa
entra en crisis con sus razones podridas,

resolvió que el cambio acontecía en las pequeñas mutaciones permanentes del cielo y el polvo,
en el giro de la cuchara en la taza de té,
en las decepciones periódicas del hígado,
en la muerte de papá y en las moscas.
Inventó un poema con todo eso
y el resultado es una estafa a la vieja forma,
una lejanía cada vez más vergonzante
de un nuevo lenguaje que puede estallar en cualquier momento

Desencantado de los grandes proyectos revolucionarios, el poeta encuentra en esas moscas menores y cotidianas la ocasión de ensayar otra relación con aquello que *hay*, una relación que suspenda la continuidad interminable de las catástrofes, la homogénea oscuridad. El resultado es una “estafa a la vieja forma”: aquella del lenguaje instrumental que no cesa de hacer del mundo un estado de hecho y de desecho que hurta la singularidad inequivalente de lo existente y sus mutaciones. Mediante el trabajo con la imagen, el poeta logra recortar y abrir una ventana en la que la presencia singular de lo que hay se distingue del fondo oscuro de la catástrofe, trazando con ello un espacio en el que tanto la potencia del lenguaje y del sentido, cuanto la imagen, adquieren un relieve particular, una forma inédita.

En esa nueva forma, las imágenes irreverentes de las moscas (que detienen su vuelo en el muerto y perciben –como en ese otro poema “Fábula” (2014: 174) de *Señales de una causa personal*– esos “accidentes de la materia”, esos mínimos movimientos que aún hace lo que a morir comienza) indican que aún en la carroña hay una forma de sobrevivida posible; que con un mínimo salto vital de intenciones desconocidas es posible escapar de la trampa metafísica de la historia y del sentido consumado, cerrado sobre sí:

Después del muerto
quien lo pasa mejor en el velorio
es sin duda la mosca.
Ella insiste en el rostro del difunto
pese a todos los vivos
y allí están compartiendo
el dominio cerrado
de un tranquilo diálogo secreto.
Ahora hay que cerrar el ataúd
y de un salto vital la mosca huye
para seguir viviendo como sea
y no caer en esa trampa metafísica.
Había mucha fe aplicada
en ese contacto delicado,
algo bueno, moral, de problema resuelto.

Si comparamos, vemos,
cómo es confuso el mundo alrededor,
cómo se tambalea y vocifera
cómo fracasan las relaciones. Ahora bien
¿porqué quiso vivir la mosca?
¿porqué el muerto siguió muerto? (2014: 164)

En el salto de esa mosca que desea “seguir viviendo como sea”, en su posarse impertinente sobre el rostro del difunto arruinando con su presencia el momento sublime de la despedida, quizás aún quede decir algo más de estos seres menores que pueblan el aire aquí y ahora. Porque las moscas en Giannuzzi no son luciérnagas, no son bellas ni sublimes, ni inocentes. O acaso sólo tengan, como en el poema “Moscas” de Antonio Machado (2013), esa “segunda inocencia/ que da en no creer en nada,/ en nada. [...] Inevitables golosas,/ que ni labráis como abejas,/ni brilláis cual mariposas”. Se trata más bien al contrario de seres absolutamente insignificantes, impertinentes, inútiles, feos. Porque, para decirlo con Elias Canetti (1981: 111), ellas:

Viven en un orden de magnitud y poder muy distinto al nuestro, con los que nada tenemos en común [...] No miramos su mirada que se quiebra. No las comemos. Nunca han sido integradas, al menos entre nosotros y en Occidente, en el creciente, aunque no muy efectivo, reino de la humanidad. Están, en una palabra, fuera de la ley. [...] Nada me significas. [...] A nadie significas nada.

Moscas tan feas que no alcanzan siquiera a ser sublimes, no compartimos con ellas ni nuestra fascinación por la belleza. De hecho son las grandes enemigas del acto estético, la distracción que hace sucumbir en la precariedad cualquier ademán literario por más serio que se pretenda; ya que, como afirma Gombrowicz (1983: 70), “¿No ocurre acaso que cualquier llamada telefónica o cualquier mosca puede distraer al lector de la lectura justamente en ese supremo momento en que todas las partes y tramas se juntan en la unidad de la solución final?” Y lo mismo ocurre con el pensamiento. Pascal lo decía (1984 :151): “una mosca zumba a sus orejas: basta esto para hacerle incapaz de buen consejo. Si queréis que pueda encontrar la verdad, espantad ese animalillo que mantiene en jaque a su razón y obnubila esta poderosa inteligencia que gobierna las ciudades y los reinos”. Pero si lo que se quiere es recomenzar otro movimiento del pensamiento, un pensamiento interrumpido, no pedagógico, que no gobierne ni proponga grandes verdades homogéneas, será cuestión de dejarlas seguir zumbando a nuestro lado y ensayar

como Giannuzzi (2014: 392) “una payasada neutral/ frente a esta mosca/ que ha venido a posarse en mi cuaderno/ para lavarse las manos.”

En su encuentro, entonces, se abre para Giannuzzi otro modo de pensamiento que no coincide ni con la razón cartesiana que intenta construir una certeza sin fisuras ni con la incertidumbre de Pascal que se sortea por una creencia trascendente. Como supo afirmarlo Samuel Zaidman (en Fondebrider, 2010: 91-92) en *Diario de poesía*, “mientras Pascal es salvado por la fe, en Giannuzzi no hay esperanza. Hay belleza, pero la belleza no nos salva. La llamada “apuesta de Pascal” no consiste en probar la existencia de Dios sino, justamente, en apostar a ella y vivir en los términos que esa apuesta impone”, la apuesta de Giannuzzi, en cambio, quizás sólo consista en “demorar la muerte, entonces, como poética, como única sabiduría” (Zaidman en Fondebrider, 2010: 92).

¿Qué queda entonces? Entre la significación y la insignificancia, entre la figuración de un sentido y su interrupción: la imagen de una mosca simplemente, un encuentro con ella. La escritura deja constancia de su estar allí, próximo a esa mosca fea, anónima, inofensiva, común, del montón. El vuelo errante de la mosca, sin embargo, advierte con su choque irreverente a este poeta de la precariedad de nuestros gestos grandilocuentes, de nuestros grandes proyectos de la razón, de la escritura, de la belleza, de la verdad, del Sentido, del Hombre y su duelo. Como dice el poema “Epigrama” ante esa mosca que “se ha posado en el borde del plato/ para lavarse las manos a orillas de mi sopa dorada. [...] Cada cosa persiste en su convicción./ De modo/ que la mosca no ha sido enjuiciada./ Y en mi asco/ cabe todo su posible paraíso” (Giannuzzi, 2014: 458).

El movimiento zigzagueante de su vuelo traza en la oscuridad de esta escritura una “Z” no justiciera (esa z literaria, también, de un zorro vengador) sino Zen de una verdad vacía y desconectada de cualquier causalidad, un *satori*. Choca la frente del poeta y ese encuentro sorpresivo, esa “sacudida mental”, abre la posibilidad de tomar aire, de correr la cara de la oscuridad de la época para recomenzar la escritura de otro modo. Desobrando el trabajo con el “género” catastrófico, liberándolo del *pathos* del anonadamiento que produce el sinsentido pero emancipándolo también de la proyección apresurada de un futuro redentor, Giannuzzi puede escribir jocoso:

Alabada sea la mosca que zumbando
ingresó al paraíso por la puerta grande

después de haber desovado
en toda carne muerta y sus fosas nasales.
Ahora está allí, deambula
en círculos de jactancia,
ufanándose en su verde inmortalidad,
no sólo por inocencia
sino por haberla conquistado
sin afrontar los problemas de la muerte propia.

En la contundencia de ese encuentro, entonces, al menos momentáneamente se interrumpe la disposición trágica que persiste en sostener una relación con “lo absoluto del sentido, con un advenimiento supremo que no tiene lugar” (Nancy, 2014b: 72) y se deja pasar un presente en la escritura: el presentarse de una existencia singular y próxima. En el mejor de los casos, “un instante de presencia, es decir de exposición al mundo. Un instante del mundo, el mundo de un instante” (Nancy, 2014b: 74). Pero de ello no quedará más que un gesto. El gesto de la mosca que se posa en su rodilla, “mide la consistencia de la luz/[...]/ dispuesta/ a correr el riesgo que supone/ un acto creativo/ con su terror ante el desierto” (2014: 552) y el gesto de la escritura poética que se traza en su encuentro. Y un gesto, sabemos desde Agamben, no es más que un plus de sentido sensible que mora al lado de la significación, un ademán singular que acompaña y excede cualquier intención, cualquier finalidad, pero que justo por eso abre su imagen, más allá del significado, hacia esa misma apertura que es el sentido. Y allí, la mosca más que un signo, entonces, puede ser pensada como una *signatura*, un reenvío, un guiño, quizás una “señal hacia el hecho de que siempre, de nuevo, como antes, cabe hacer un mundo, nos hace falta abrir un mundo” (Nancy, 2014b: 34), recomenzar la circulación del sentido, desunir su unidad, abrir la apertura, espaciar el espacio. Abrir la boca, en suma, respirar para seguir escribiendo. Porque, como dijera Tamara Kamenzsain (2007) “la poesía es una boca que se abre o que está siempre abierta, que no puede cerrarse, que si se cierra, se estereotipa y quiere «decir algo». Si está siempre abierta, entran todas las moscas”.

4.4 Entre mirada y pensamiento: una poética *contemporánea del mundo*

A lo largo de estas páginas hemos recorrido los lugares y las figuras donde la escritura poética de Giannuzzi expone la oscuridad de todo esto indicando, al mismo

tiempo, las imágenes intermitentes que insisten en el *aún* de un presente afirmándose en la fe que se expone en lo que *hay*. Su obra poética, postulamos, se escribe desde el umbral⁴³ donde, al decir de Franco Rella (2010: 15), “aún ven algo estos ojos plenos de tierra y de muerte cuando se vuelven hacia las cosas, los seres, los vivientes”. Giannuzzi, como “Baudelaire está en el exilio entre los hombres y su tiempo, entre los cantores del ‘destino magnífico y progresivo’ del género humano: está en el exilio de sus propias contradicciones, en el horror y en la atracción que todo aquello que lo circunda suscita en él” (Rella, 2010: 41). Allí donde la pluralidad de lo real proyecta sobre el yo poético y su pensamiento una fuerza contradictoria que resiste todo intento de ser subsumida en una unidad significativa, la escritura sin embargo traza una relación precaria con lo que hay. Una relación que parte y llega a un mismo “principio de incertidumbre”, que no va de la desconfianza a la seguridad, de la duda a la certeza, de la destrucción a la construcción sino que trabaja allí, en lo precario, recomenzando en sus diferencias, proponiendo otro modo de relación con ellas. Escribiendo en el límite mismo, en la ambivalencia de lo contemplado, la poética de Giannuzzi expone al mismo tiempo una ruina y un germen, en la que insiste, obstinado, el gesto que busca trazar *apuestas en lo oscuro* proponiendo otra relación entre la mirada y el pensamiento.

Mucho se ha dicho en torno a la singular relación entre mirada y escritura que traza como su apuesta más novedosa esta poética. En este sentido, uno de los poemas más citados por la crítica literaria o, al menos por aquellos que, nucleados en torno a *Diario de Poesía* intentaron definir su gesto, ha sido el de *Señales de una causa personal* en donde Giannuzzi declara su “Poética” (2014: 206):

La poesía no nace.
Está allí, al alcance
de toda boca
para ser doblada, repetida, citada
total y textualmente.
Usted, al despertarse esta mañana,

⁴³ Acuñaamos en este punto el término “umbral” para dar cuenta del espacio doblemente negativo (*ni-ni/ ya no-todavía no*) que, al mismo tiempo, aproxima y distancia lo oscuro y lo luminoso aunque permaneciendo en el *entre* que se expone entre ambos, sin optar por ninguno. Entendemos con Giorgio Agamben (1996: 43) que “el umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el ser-*dentro* de un *afuera*”. Como afirma a su vez Didi-Huberman (2008: 40) se trata de un término que tiene la particularidad de “devolver una noción de *lugar* sobre una cuestión de *ser*”: haciendo referencia a un pasaje, ha terminado por significar, afirma, el abismo mismo de un pensamiento. Según las palabras de Henri Maldiney – recuperadas por Didi-Huberman (2008: 40)– “solamente los poetas habitan todavía estos umbrales que son el fondo sobre el cual edifica la lengua siempre singular de un poema”.

vio cosas, aquí y allá,
objetos, por ejemplo.
Sobre su mesa de luz
digamos que vio una lámpara,
una radio portátil, una taza azul.
Vio cada cosa solitaria
y vio su conjunto.
Todo eso ya tenía nombre.
Lo hubiera escrito así.
¿Necesitaba otro lenguaje,
otra mano, otro par de ojos, otra flauta?
No agregue. No distorsione.
No cambie
la música de lugar.
Poesía
es lo que está viendo.

Desde una perspectiva histórico-literaria, la crítica ha pensado este modo novedoso de ver, pensar y describir eficazmente el objeto como modo de impugnar la estética dominante, sus ornamentos y excesos líricos (*cfr. Apéndice*). Desde nuestra hipótesis de lectura, es posible sumar otro pliegue de sentido a dicha interpretación y afirmar que esta nueva modalidad de lo visible debe ser comprendida, también, en relación al intento obstinado de esta poética de ser *contemporánea del mundo*, de responder a la vez al mundo y a su tiempo. Abrir el tiempo, hacer espacio en su discurrir incesante para volver sensible una imagen no espectacular del mundo, ensayar una y otra vez una mirada inequivalente allí donde la técnica y el capital han acabado por convertir toda materia y toda existencia en un objeto de propiedad, uso, consumo fetichizado o destrucción, esa parece ser su apuesta. Como dijera Jorge Consiglio (en Fondebrider, 2010: 120): “Es requisito detenerse para observar con atención, tener un tiempo quieto, un tiempo que se entienda como la antítesis de lo que en la actualidad se concibe como tal, algo opuesto al fragor de lo externo; un tiempo que discuta con el frenesí que jamás terminará de amasar la ciudad globalizada”. Es *en y por* la escritura que Giannuzzi se hace tiempo y se hace de *su* tiempo para entregarnos, a cambio, otra imagen de aquello que sucede: una imagen que nos devuelve la *oportunidad* perdida y otro modo de vernos a *nosotros* como en este poema “Noticias” (2014: 192):

Cuando la comedia humana se pone movida
los periódicos
abundan en golpes de estado, huelgas generales,
crímenes, bodas, insurrecciones y muertes terribles.

Del basurero de la historia no colman la medida.
Sin embargo,
¿quién consagró estos hechos?

Esta mañana el viento
golpeó en algunas ventanas.
Un hombre y un perro cruzaron la calle.
María reclinó la cabeza a las tres de la tarde.
Nadie contó estas verdades.

No hay sucesos pequeños.
En el taller de mi esquina, cuando amanecía,
un obrero puso en marcha un motor.
Nadie habló de este gesto oscuro.
Pero a partir de entonces
infinitas cosas se pusieron a funcionar a causa suya.
Así de simple y rico,
y tan fecundo hacia distintas direcciones
el menor movimiento de tu mano.

Impugnando la escritura espectacular de los medios de comunicación que siempre entregan el hecho sin su posibilidad, que circulan imágenes y acontecimientos separados de la potencia de sus hacedores, e interrumpiendo también su propia escritura oscuramente totalizante, el poeta se vuelve hacia lo que *hay* para dar visibilidad, en el gesto de la escritura, a esos pequeños sucesos que devuelven una experiencia práctica de la historicidad a los cualquiera que son los encargados de hacerla. Como dijera Zulma Palermo (en Fondebrider, 2010: 107) “las palabras que tejen los poemas nos permiten ‘ver’ lo ya invisible, lo que ya no se mira porque quedó integrado al espectáculo de las cosas cotidianas, porque ‘los objetos resignaron su propia luz’”.

Pero además, con ese gesto, recomienza el espacio-tiempo compartido más allá del instante y el *continuum*, de la eternidad o la epifanía. Como queda enunciado en su “poética” y como bien señala Monteleone (en Fondebrider, 2010: 299), la poesía de Giannuzzi no se da “en una figuración del instante o en un presente extático, sino en una acción que se desarrolla y que el gerundio expresaría adecuadamente. La poesía no corresponde al orden de los objetos que se *han visto*, sino de lo que se está *viendo*. Pero, al mismo tiempo, ese orden se duplica en aquello que se está *escribiendo*, [lo que] significa también que el arte –la poesía, la música, la pintura– es capaz de establecer una especie de acción durativa respecto

de *'nuestros días mortales'*. En esa duración que instaura su escritura es posible exponer un espacio-tiempo compartido, contemporáneo, en el que se abre una oportunidad práctica de actuar en y sobre el tiempo más allá del instante y el *continuum*, la eternidad o la epifanía.

Así, si la poesía argentina contemporánea todavía se mide en relación a esta obra poética, no es ya, entendemos, por el mero descubrimiento de una forma que supo hacer escuela sino sobre todo por la afirmación ético-política que ella expone y cuyas consecuencias siguen siendo exploradas por el movimiento de lo que todavía, sin embargo, se escribe en nuestros días. En este sentido, las palabras de Fondebrider (2010: 317) resultan ilustrativas, cuando afirma:

Fuimos muchos los jóvenes que, en un momento de grandes cambios en la sociedad argentina, vimos en la poesía del autor de *Principios de incertidumbre* una de las posibles respuestas a muchas de nuestras preguntas de esos años. Allí, a fuerza de pudor, había una forma tal vez menos taxativa de nombrar aquello que traen los días y una manera más cruda de devolverles alguna dignidad, por entonces perdida, a las palabras. También un modo más prudente de confrontarse con los avatares de la historia, dejando de lado toda pretensión de heroicidad. Lo curioso es que Giannuzzi no había cambiado sustancialmente respecto del poeta que en 1958 había publicado su primer libro.

Y si su escritura se sostiene de principio a fin en un "mismo tono", si Chejfec (2010: 10) supo ver en la "coloratura regular" de su escritura un "*efecto cuaderno*" o una suerte de "diario", podemos hipotetizar es porque el trabajo, la tarea de hacer sentido en y con lo precario es interminable, sólo capaz de ser interrumpida por la muerte.

Como Kafka (1985: 196), Giannuzzi supo "que la lógica es inquebrantable pero *no resiste* ante un hombre que quiere vivir", ante quien puede desear la contradicción, avizorar una inquebrantable oscuridad del todo y saber al mismo tiempo que la misma puede ser desunida, interrumpida, espaciada, desobrada para afirmar allí el valor inequivalente del *hay*, de una existencia singular, de un encuentro, de un mundo, en suma. Porque como dijera Nancy (2014b: 67), "es del valor único e inconmensurable de cada existencia que un mundo está hecho, no de la sumisión a alguna medida supuestamente dada desde otro lugar que de ese singular de los existentes. Esto puede decirse aún de otra manera: un mundo no está regido por 'valores' que flotan sobre él, sino por las evaluaciones o las

valorizaciones, las puestas en valor, en suma, las afirmaciones de todos y cada uno”.

Es cuando el pensamiento y la escritura trazan una imagen, el espaciamento, la apertura que impide que lo mirado se cierre sobre sí mismo como un bien apropiable o que se fugue sin más hacia el fin último al cual sus representaciones lo ligaban, que se traza otra relación con el sentido, el mundo y el valor. Escribiendo el encuentro con lo que hay por fuera de toda equivalencia lo que se afirma es ese instante de co-presencia en el que lo que vale es el tener lugar del ser en cuanto tal. Lo que se visibiliza, entonces, es un mundo como aquello en “donde todo está *apud* todo: todo está cerca de todo, todo tiene lugar, pero nada hace un Todo. Y este ‘no hacer un Todo’ es justamente lo que hace ser o deja ser ... ¡todo!” (Nancy, 2014b: 75).

Quizás, en esta estela, podamos pensar la escritura de Giannuzzi a la luz de la imagen que el propio poeta dedicó a la “Memoria de un político” diciendo, nosotros, de él: “tu ciencia clara fue situarse en el medio,/ no ya en la superficie de la rosa o la infamia” (Giannuzzi, 2000: 25-6). Concluamos, entonces, con Rella (2010: 112) que su legado radica en la constatación de que “el camino de la escritura permanece abierto”. Su obra poética:

Se pone frente al dolor, a la *souffrance*, a la nada y continúa. Intenta este espacio, recorre sus límites, busca el punto de umbral desde el cual pueda captar una imagen o un sonido y llevarlo en sí como una conquista preciosa, precisamente como el testimonio del sobreviviente que vuelve de este viaje, refiere, para después retomar el viaje, sin preocuparse si el saber que de ello trae, como dice Baudelaire, es amargo [o no].

Capítulo 5

Relámpagos en el peligro: la poética de Martín Gambarotta

Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968) lleva publicados un total de seis libros de poesía. El primero de ellos, *Punctum*, publicado en 1996, obtuvo el Primer Premio en el “I Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*” en el año 1995; fue editado por el sello *Tierra firme* y reeditado por *Mansalva-Vox* en 2011 (con un “Postfacio” de Oscar Steimberg)⁴⁴. En el año 2000 publica *Seudo* por la editorial Vox; sello que reedita el poemario en el año 2013 (con un “Postfacio” de Damian Selci) con el agregado de *Dubitación. (Para una reescritura de Seudo)*, un extenso poema inédito fechado en 2004. *Relapso + Angola*, su tercer libro publicado, fue editado en el año 2004 por Vox. En el año 2009, Gambarotta edita *Refrito* en Santiago de Chile por la editorial La Calabaza del Diablo, una reescritura de sus dos libros anteriores *Seudo* y *Relapso + Angola*. Por último, en el año 2011 publica *Für einen Frühlingsplan (Para un plan primavera)*, también en Vox, libro que contiene poemas inéditos y reescrituras de sus libros anteriores (una versión del mismo había aparecido ya en 2009 en la editorial virtual *Goles Rosas*)⁴⁵. Gambarotta ha participado además de diversas antologías nacionales⁴⁶ e internacionales⁴⁷ y sus poemas han sido traducidos al inglés, alemán y noruego. Fue, además, desde sus inicios, co-editor de *Poesía.com*.

En este capítulo proponemos un recorrido por los diversos libros publicados por el autor (un recorrido no necesariamente cronológico sino temático). De acuerdo a nuestra hipótesis específica, intentaremos señalar aquellas zonas de su escritura en donde el triunfo del orden consensuado de lo político y de la equivalencia general instaurada por el capitalismo espectacular (en su fase neoliberal) clausuran ciertas

⁴⁴ En el año 2004, fue además reeditado en dos volúmenes por la editorial Eloisa Cartonera, Buenos Aires.

⁴⁵ Debemos sumar, también, la publicación del libro *La abolición de los teclados* (2016), editado recientemente por n direcciones; libro que no abordamos en este capítulo porque su edición fue posterior a la escritura del mismo.

⁴⁶ Gambarotta figura en diversas antologías nacionales de lo que se dio en llamar poesía de (o en) los 90. Desde las primeras *Poesía en la fisura* de D. Freidemberg en 1995 (Del Dock) o *Monstruos* de A. Carrera en 2001 (FCE), hasta la más reciente *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, compilada en 2012 por V. Kesselman, A. Mazzoni y D. Selci (Paradiso).

⁴⁷ Mencionamos, por caso, *Cuerpo Plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* editada en 2010 en España por la editorial Pre-Textos.

experiencias (políticas, temporales, de los cuerpos y de la lengua) que no se adecuan a ese reparto y que se tratará de recomenzar. Allí donde la experiencia política revolucionaria y emancipadora aparece obturada por una filosofía de la historia (del capital) que configura un relato homogéneo y lineal del tiempo (progresivo, pedagógico y teleológico) signando ciertas experiencias temporales como imposibles, anacrónicas o inexistentes, exploraremos cómo su escritura figura de otro modo la historia. Centrándonos en la imagen del “relámpago”, exploraremos su singular propuesta del tiempo contemporáneo, ligada a las nociones de lo “intempestivo”, la “interrupción” y el “anacronismo”. Allí donde la lengua, el “idioma oficial”, aparece signada por su imposibilidad de uso e inscrita en la esfera separada del espectáculo publicitario, exploraremos el modo como su escritura busca profanar el medio de la lengua, su materialidad, para recomenzar otro uso de la misma. Por último, atenderemos al modo como en su poética la reescritura y el montaje funcionan como procedimientos estético-políticos privilegiados para transformar lo ya escrito en un campo de posibles que invita a ser recomenzado.

5.1 “Mi lugar de trabajo: el observatorio del desmán”

Escribir cuando las palabras han perdido el sentido, cuando éste tiene que ser, una vez más, anudado para captar eso que se ve sin comprender, que se quiere decir y no se sabe o que se deja nombrar sólo en las fallas del lenguaje, esa parece ser la tarea que despliega toda la poética de Gambarotta. En *Punctum*, su primer libro, es un yo poético extrañado, con la mente en blanco, ni dormido ni despierto, el que repone el comienzo de un relato imposible:

Rodeado de cosas sin nombre a mí también
me hubiera gustado empezar esto
con: de noche junto al fuego
pero acá
no hay, salvo en potencia, fuego (2011: 10).

Si el fuego, el fogón, es la imagen anacrónica que anudaba la potencia del relato con la posibilidad de transmisión de una experiencia, es decir, el lugar de la palabra como puesta en común y apuesta por lo común, ese vínculo en Gambarotta está cortado y el sentido deberá recomenzarse sobre ese corte neto.

En los diversos personajes que circulan en su escritura, principalmente en *Punctum* pero también en *Seudo*, el corte del sentido se expone como patología; sus personajes son afásicos y disléxicos, como Kwan-fu-tzu⁴⁸, tienen poco para decir, casi nada por entender y mucha televisión que ver. “Qué es lo que me pasa no tengo mucho para decir” se lee en *Punctum* (2011: 21) y en *Seudo* (2013: 16): “No tengo ganas de hablar./ Está mal si no tengo ganas/ de hablar”. Sus personajes parecen errar sobre el terreno yermo del sentido, sobre la fisura, o la “zanjita”⁴⁹, como dijera Mario Cámara (2013), legada por la fractura del relato; fractura que es no sólo literaria, sino sobre todo temporal, histórica, política y lingüística.

Porque en esta poética el corte del sentido está fechado o al menos no cesa de reenviar a un orden político-económico que ha acabado por hurtar y mercantilizar la potencia práctica de los cuerpos, las posibilidades de uso de la lengua y, con ella, del pensamiento de lo común. Como sugirieron Raimondi (2007) y Selci (2013), la dramática de la lengua y del deseo (en la que lo que se quiere decir no es nunca lo que se llega a decir) que despliegan sus libros debe ser pensada como síntoma de una experiencia histórica fallida y obturada en el presente: en palabras de Sergio Raimondi (2007: 56) se trata del “problema físico patente de qué hacer o no hacer con la experiencia del peronismo revolucionario en el presente neoliberal”.

De acuerdo con la hipótesis de Raimondi a la que suscribimos, es la experiencia histórico-política fallida de la izquierda peronista revolucionaria –que se vio truncada por la violencia física, simbólica y económica de la última dictadura militar argentina– la que traza las marcas de su derrota sobre todo en el horizonte del sentido. Si, tal y como el mismo Gambarotta lo indica en una entrevista realizada por Nicolás Vilella, sus tres primeros libros conforman “una trilogía del ‘no pasa nada’, o del sinsentido o del dar cuenta del colapso de los discursos” (en Vilella:

⁴⁸ En *Punctum* (2011: 35), “Kwan-fu-tzu”, una parte separada de otro personaje, “Confucio”, tiene problemas para leer, para escribir y para pronunciar correctamente lo que quiere decir. En el poema n°14, se lee: “Kwan-fu-tzu trasca que cuando lee/ la letra A se le aparece representada/ al revés o acostada/ tres líneas que se entrecruzan en un punto definido/ pero que no representan nada y pronuncia perro/ como prero/ y si quiere escribir drogo le sale dorgo y si lee una oración/ invierte su significado o le agrega otro”.

⁴⁹ En alusión a *La zanjita* de Juan Desiderio (1992), Cámara (2013: 284-285) se propone pensar la “zanjita” como *topos* de escritura de ciertos textos poéticos de los 90, entre ellos *Punctum*. *Topos* que indica una nueva inscripción espacial (ligada a una “topografía barrial que remite al margen”), social (ligada a la “pobreza y al joven lumpen”), política (ligada a “el derrumbe del alfonsinismo, el asenso del menemismo y un mundo que en el lapso de diez años parecía haber cambiado más que en los últimos doscientos”) y literaria (“menos afines al uso léxico que podía expresar la prosa de Saer, y más propensos a escuchar los nuevos murmullos lúmpenes y las hilachas de un pasado que parecía extinguido”).

2012), dicha dramática del sentido no puede ser pensada, como bien señala Silvia Schwarzböck, por fuera de las relaciones intrínsecas que la *posdictadura* sostiene con el *possentido*, con el fin del sentido dado que hemos delimitado en el capítulo 1 de esta investigación y que la filósofa propone pensar como el fin de la verdad. En esta línea, Schwarzböck (2016: 15) afirma:

Enfrentar lo que queda de la dictadura, lo que queda de la derrota política, económica y social, es, en este sentido, enfrentar la *posdictadura*, las consecuencias económicas y existenciales de la derrota más sonora y profunda del pueblo, o de las formas de vida populares. La primera y quizás la más importante y decisiva: la derrota de una vida en términos de verdad, en términos de un proyecto no gobernado por la lógica (trionfante) de la mercancía.

Anahí Mallol, por su parte, en *El poema y su doble* (2009: 156-157), también propone relacionar la dramática del sentido que expone la poética de Gambarotta, su “estética de la impotencia”, con las mutaciones histórico-políticas de la violencia. En el pasaje que va de la violencia “organizada y estatal” de los setenta a una violencia difusa, multidireccionada y social en los noventa, afirma:

Lo que queda reprimido entonces es el dictum del dolor, que funciona como una máquina de escritura y se da en el poema como repetición monótona de lo mismo: la insignificancia (falta de sentido y falta de importancia, de centralidad), del sujeto, de lo que puede decir, de lo que hace, pero es sobre todo la pregunta acerca de la in-significancia de la actividad del poeta, ‘un expulsado del paraíso’, un disléxico.

Tamara Kamenszain, por su parte, también acuerda con que es el dolor (y la insensibilidad) el que funciona como dictum de la escritura poética de Gambarotta; dolor que para ella puede ser pensado como “un sentimiento de guerra” (2007: 148)⁵⁰ que del primero al último libro será el *punctum* que retorna, una y otra vez, *relapsado* en su escritura.

En la línea de estas lecturas, sostenemos, Gambarotta escribe con la conciencia aguda de la derrota, con la certeza de que ha triunfado el enemigo y que hará todo lo posible por borrar los signos de esa batalla configurando el espacio naturalizado de un orden pacificado en el que toda acción política, todo pensamiento

⁵⁰ Santiago Llach (en Fondebrider, 2006: 196), también señaló el carácter bélico de esta escritura, afirmando a propósito de *Punctum* que “hacia de la guerra literal, experiencia vivida como hijo, una guerra cultural en que el disloque de la percepción y el horizonte químico del cielo anaranjado, las convulsiones de aquel Cadáver, eran las de un animal político preparado única y obsesivamente para la guerra”.

crítico o apuesta estética que pretenda disputar lo dado ha sido sin más renviada al pasado. En *Punctum* (2011: 77-78), leemos:

el enemigo sabe que no quedan
ideas enemigas [...]
el enemigo no usa la palabra
enemigo, el enemigo
sabe que nadie juega
con la palabra enemigo,
que no se puede definir,
el enemigo
tiene en claro
cuáles son las luces
enemigas, los planetas
enemigos, las piedras
enemigas, las zonas
enemigas, el enemigo
compagina ideas enemigas,
por ejemplo, compagina la rendición
de tal y tal para el noticioso de la tarde
ambientando las tomas del allanamiento final
con una música clásica
donde los graves van
más rápido que los agudos.

Como afirma Selci (en Gambarota, 2013: 155), “la derrota de un movimiento político puede medirse de muchas formas”; ella se inscribe en el orden de los cuerpos, del tiempo, de la historia y de la lengua. Pero lo hace de manera paradójica, porque como afirma una vez más Schwarzbök (2016: 52) en el pacto democrático “se habla la lengua de la derrota a la vez que se niega que haya habido una guerra”. En este sentido, entendemos, la agudeza del diagnóstico de Gambarotta radica en superponer a la imagen pacífica de la alianza capitalista, democrática y neoliberal, la violencia pacificadora que ésta supone y que ha acabado por hurtar toda potencia práctica de actuar sobre la historia. En *Punctum* (2011: 49), nuevamente, leemos:

...
La sangre: pacificada
más suero, en realidad, que sangre.
Suero pacífico por sangre
igual a sangre pacificada;
sangre con suero que anula
la sangre real. Las vías
respiratorias: pacificadas;
los peces: pacificados; los huesos occipitales,
también, pacificados. El cemento duro,
que por definición es duro, de las edificaciones

del estado: pacificado. Pacificada, además,
la pupila dilatada a causa
de una gota para los ojos.
El parpadeo en el sopor
ayuda al proceso de pacificación
general del cuerpo. Los pulmones:
pacíficos. Agua y arena para hacer cemento:
pacificados, los músculos de la cara:
pacificados. Las fundiciones de acero:
pacificadas; los Altos Hornos Zapla:
pacificados; en paz descansan las perforadoras
con mecha especial para talar piedra,
las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal
y otras herramientas.

El triunfo pacificador del enemigo, decíamos, implica el reinado de un orden político, económico y social en el que el páramo yermo del sentido no es sino el síntoma del triunfo total de la lógica de la equivalencia general de la mercancía en la que todo valor fue reducido al valor moneda: “olor negro, ciudades utilitarias/ un paisaje infectado de belleza ” (2013: 57) se lee en *Seudo*. Caminar por la ciudad, hacer zapping en la televisión, mirar un basural⁵¹, exponen, en adelante, el modo privilegiado de experiencia del presente en el que lo estructural y paratáxico reduce toda posibilidad práctica de afirmar un valor inequivalente y una relación contemporánea con el tiempo. Como dijera una vez más Anahí Mallo, allí entonces “lo que pasa es nada: el cuerpo, la mente, la sensibilidad anestesiadas se vuelven instancias del mero registro de una sucesión insignificante de sensaciones difusas, como fuera de foco, de fragmentos de pensamientos insustanciales”, como en este poema de *Punctum* que reza:

No hay
ideas.
En el sentido estricto,
ninguna, a no ser
nada, separa esa noche
de las manchas de óxido

⁵¹ Como en Giannuzzi, en la poética de Gambarotta el basural también se afirma como imagen paradigmática para pensar la época en tanto expone la traducibilidad absoluta de todas las cosas en desecho. Sin embargo, en esta poética el desecho es menos el producto de una cultura técnica que el resultado de una política que no sólo desestima objetos sino también cuerpos; de una a otra esfera, de sujeto a objeto, su escritura encuentra un mismo término que signa su traducibilidad, lo *trash*. “Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros/ basura, bajazo, deshecho/ de este mundo o/ un cualquiera, trashery y trashiness quieren decir lo mismo,/ trashy es un despreciable, un inútil/ y cómo no va a estar podrido/ si el año que apenas empezaba se termina,/ por la avenida del bajo pasan/ las camionetas repartidoras de diarios/ y los compañeros son todos unos cínicos” (2011: 28).

que se despliegan hoy
y según la graduación de la luz
van conformando antes sus ojos
un cielo. Y ninguna
separa el anteayer, a no ser nada
o el filamento fisurado de una bombita de luz,
del día anterior
y nada separa, a no ser
nada, a ese anteayer de su ayer
y al día antes de ayer de su ayer
a no ser una sucesión de pantallas nevadas
desplegadas en el sueño (2011: 21-22).

La ley de la convertibilidad sancionada durante el menemismo a principios de los '90 parece resonar en eco en esta escritura afirmándose más allá de la mera esfera económica en tanto traduce ahora ya no sólo el peso al dolar, sino todo cuerpo, toda práctica, toda idea, a un valor cuantificable: “La tarifa de un remis, la/ tarifa de una puta,/ la maqueta del infierno, tanta paz/ que no hace falta cortar la calle/ alumbrada todavía por sodio”, dice en *Punctum* (2011: 42). La diferencia abismal que se abre en la distancia que separa los significantes “orden” de “organización”, “cuadrilla” de “patrulla”, dirá en *Relapso+Angola* (2004: 74), ha sido desdibujada por un orden que se impone “como ámbito extendido de la sinonimia” (Raimondi, 2007: 53) pacificando todas las herramientas prácticas y efectivas para introducir un desacuerdo y sacrificando toda potencia de los cuerpos y de su organización al orden que impone la producción. “Todas las cosas/ por negociar fueron negociadas” se lee en *Punctum* (2011: 57) y en *Seudo* (2013: 14) lo dicho se expone versificado en un poema que comienza diciendo “Divisé al enemigo”:

él, que transformó
a mis amigos
en asalariados
de su criterio
orbitaba
por la pista de baile.

Después
habló de sus proyectos
financiados por Polygram
de las ventajas de vivir en un garaje.

Y más adelante, en otro poema del mismo libro, la escritura insiste, en esta línea, ironizando: “Arnaut, Arnaut⁵²/ escribo para decir que/ la clase trabajadora está/ llena de harina, en una tarde/ echaron a la comisión/ interna entera y todos/ se quedaron en el molde” (2013: 40).

Sin embargo, es quizás en *Relapso + Angola* en donde el carácter nihilista de la sociedad capitalista se inscribe con más fuerza en los cuerpos de los personajes en una travesía que va de la indiferencia de la mercancía y de la equivalencia general del valor a la alienación de los cuerpos (indiferencia hacia el uno mismo y los otros) y de su capacidad de resistencia. Su personaje principal “S. Rodriguez”, como lo señalara A. Porrúa (2014: 223), parece ser una referencia explícita al cantautor de la Nueva Trova cubana, Silvio Rodríguez, además ex-combatiente revolucionario de la guerra civil angoleña. En la escritura de Gambarotta, sin embargo, Rodríguez reaparece pero como empleado de una compañía privada de San Francisco, Estados Unidos, en “el valle de silicio”. En la imagen insistente de la cuadrilla uniformada (ya no con aquellos uniformes de guerra llevados por quienes compartieron la lucha en pos de una “vida verdadera” por venir, sino por el uniforme empresarial que traza otro sacrificio de los cuerpos) se expone la nueva utilidad que lo somático adquiere en el orden triunfante del enemigo: cuerpos alistados para la producción, alienados entre sí y pacificados por la técnica farmacológica que busca opacar todo síntoma de calentura corporal, y con él, todo retorno intempestivo, “delirante”, que traiga la memoria de otro uso de los cuerpos incompatible con el que impone la ley del mercado. Allí leemos:

Rodríguez sale de la fiebre: no es teniente, no sabe trovar; está, sí, en una combi, pero es la combi de una compañía eléctrica; tiene puesto el overol naranja de la empresa con su nombre, S. RODRIGUEZ, estampado en el bolsillo. Cuando se apaga la luz en el valle de silicio, la empresa cuenta con que la cuadrilla la volverá a encender. Sienten antes que nadie el olor a cable quemado que larga la noche. Esperan la llamada de la central, cada uno enfrascado en sus cosas. [...] Es una cuadrilla callada ésta. No son de hablar mucho entre ellos. Cada uno entiende el potencial de patrulla que existe en una cuadrilla. La energía en potencia reside en sus venas. Son hombres cargados de corriente alterna en un mundo de corriente directa. Pero están en la suya. Ni siquiera el más joven que fuma al fondo de la combi sabría detectar. Detectar qué. Un cable de verdad en el circuito de la mentira. [...] Trabajan juntos hace apenas un par de semanas. Los reclutó la empresa porque saben cortar cables sin electrocutarse, les puso overoles naranja y los

⁵² “Arnaut”, el nombre del personaje, parece hacer una referencia paródica al poeta provenzal Arnaut Daniel a quien Dante se refirió como el “il miglior fabbro”. Dicha expresión fue luego utilizada por T. S. Eliot al comienzo de “La tierra baldía” a propósito, esta vez, de Ezra Pound.

subió a la combi. No se conocían. Sin embargo, Rodríguez les ve cara conocida de alguna parte. La combi circula ahora un poco más rápido hasta que toma la ruta que conduce al aeropuerto. Entonces le vuelve la fiebre. Se desparrama por su cuerpo como electricidad natural, electricidad sin procesar por la usina del valle, un lento relámpago sin trueno paseándose por su sistema nervioso. Es gratis la electricidad que lo aqueja. Nadie va a tener que pagar una cuenta a fin de mes por los voltios que ahora lo consumen. Un zumbido en el oído lo deja sordomudo y entonces Rodríguez es un teniente, sabe trovar otra vez, entra en la fiebre. La empresa no quiere delirios mientras están de guardia. Tienen instrucciones precisas: si hay fiebre, deben tomar la píldora. Pero Rodríguez se resiste a tomarla. Los MIGs son una luz. La fiebre es tan alta que por momentos lo vuelve Afrikaner. (2004: 74).

El triunfo pacificador del enemigo que traza las marcas de la derrota en los cuerpos indica, una vez más, que la batalla ha sido perdida, esta vez en un sentido doble: no sólo en el plano fáctico (económico y militar), en el que la revolución fue vencida y reenviada al pasado, sino sobre todo en la batalla vitalista. Como sugiere nuevamente Schwarzböck (2016: 14), lo que ha triunfado es la vida de derecha:

vida de derecha [...] es el sueño de una vida sin problemas. Y *la vida sin problemas* –dicen otros– es *matar el tiempo a lo bobo*. Matar el tiempo a lo bobo es una (nueva) forma de matar al *sí mismo* y a los otros, pero ahora sin nervio, sin drama, sin épica.

En este sentido, creemos, es que puede comprenderse el pathos de ciertos personajes que circulan en la escritura de Gambarotta –principalmente en *Punctum*–; personajes anonadados (“La bruma se traslada a su mente/ vacía, no sabe quién es” se lee al comienzo de este libro (2011: 9)), rehabilitados como el Guasuncho (“él, que hace unos años fundó/ una pseudo célula clandestina y después se puso/ a vender biblias para el Ministerio/ de Ondas de Amor y Paz” (2011: 12)) o apáticos, abúlicos e insensibles como Confucio:

Confucio trasca que no tiene ni
angustia ni ansiedad
y si no fuera por los ojos que miran
el frío que se concentra en los dientes
del cierre relámpago de su campera
pero que no parece
pegarle, para nada, en la cara y mucho menos
alterar en algo, adentro, el ritmo
de la circulación, se puede decir
que está pero no está, para nada,
en la escena, o que le da igual estar o no estar
en el cuerpo que sale, sin inmutarse en lo más mínimo
por el viento cruzado, de la terminal,

en lo más mínimo por la pelotita
de flipper que le rebota en el cerebro y parece
saltar hasta ocupar toda su mente. (2011: 28)

Pero habría que agregar que si el *sí mismo* de estos personajes (su deseo, su capacidad práctica de acción, su ideología, etc.) ha sido anulado o embobado no es sin más porque la “vida de derecha” suponga un fin del “sí mismo”. Por el contrario, entendemos, se trata más bien de un desplazamiento, de un nuevo ordenamiento de la metafísica social en la que el “uno mismo” o ciertos “sí mismos” adquieren visibilidad pero, ahora, de manera codificada, espectacularizada, es decir, separada en la lengua “oficial”, en la publicidad y en la industria del entretenimiento. Como afirma Verónica Gago en *La razón neoliberal* (2015), leyendo a Foucault, el neoliberalismo como fase específica del capitalismo, que en Gambarotta se expone como correlato de toda su escritura poética, consiste justamente en gobernar por medio del impulso a la libertad del *auto* (autoempresarialidad, auto gestión, responsabilidad de sí). En este sentido no es sólo una política venida de “arriba” (con sus privatizaciones, flexibilización laboral, reducción de seguridades sociales, desregulación financiera, etc) sino, sobre todo, una politicidad inmanente que modula subjetividades, espacios y temporalidades. En el plano específico de la lengua, entonces, lo que este orden repite en las imágenes luminiscentes de la publicidad (como el aviso de yogurt en *Punctum*) es que ya no hay lugar para la organización colectiva, “PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO” (2011: 11). Pero sobre todo, vale aclarar, lo que dice es que no todos los “uno mismos” valen lo mismo: ni circulan en los mismos espacios, ni consumen lo mismo, ni poseen la misma visibilidad pública.

Punctum, en este sentido, no deja de reponer el reparto ordenado de los cuerpos, las voces y sus capacidades. No es lo mismo, se lee en ese libro, el “que tiene llavero de la CNN,/ el que paga 10 dólares por un sandwich” (2011: 48) que el negro: “el negro de mierda muere viajando de polizón/ y baila a lo grasa en el Super Verdi Tropical,/ duerme en una pieza sin enchufes” (2011: 56). En otro poema, leemos:

Nadie se hace cargo en la terminal
del cartel publicitario en el que un tipo entrado en años
pero que en la foto representa un joven con proyectos y uno
a lo
sumo
dos

botones de la camisa desabrochados baja
las escaleras de una facultad - derecho - un libro
y la constitución nacional bajo el brazo
la foto rematada
por la frase YO NO ME DROGO, la palabra
NO en itálicas diferenciándolo
de los que sí se dan
en los 2 ambientes de un departamento en Congreso
donde festejan el cumpleaños del Guasuncho.

Lo que hace que los personajes que circulan en la escritura de Gambarotta no ingresen al YO con mayúscula de los *sí mismos* exaltados por el discurso oficial y publicitario, podemos pensar, tiene que ver, por un lado, con el hecho de que su inoperancia y su calidad de “lúmpenes” –su posición “marginal o ‘fuera de lugar’ que no encuentra, ni quiere, ni puede encontrar su adecuación al funcionamiento de la maquinaria institucional y social” dirá Mallol (2003: 155)– no se adecua al orden de los cuerpos que supone el consumo y la producción. Pero además, por otro lado, éstos aparecen desfasados respecto al orden del tiempo y de la lengua que supone el triunfo del enemigo, otros de los locus privilegiados en donde es posible, como dijera Selci, “medir la derrota de un orden político”.

Que haya triunfado la vida de derecha, y con ella un modo de la experiencia subjetiva que consiste en *matar el tiempo a lo bobo*, supone, previamente como condición de posibilidad, un *matar el tiempo a secas*, un reducir el tiempo a una mera sucesión de momentos abstractos y equivalentes entre sí que ya no se distinguen sino por su valor cuantificable. “Cada minuto un trofeo de plástico” afirma en *Punctum* (2011: 10) y en *Relapso + Angola* se lee: “Los días se apilan como latas de supermercado” (2004: 81). Gambarotta no cesa de insistir en que, en el presente neoliberal, el tiempo también ha sido pacificado, vuelto equivalente, una nueva mercancía sin pliegues, sin anacronismos, sin fantasmas en el que sus personajes no pueden circular más que como modalidades espectrales e inofensivas del “Cadáver”. El triunfo del enemigo marca ahora el ritmo de una experiencia histórica que se ha vuelto imposible; toda idea de emancipación ha sido inscripta en un pasado irrecuperable: “Es bueno enterrar el pasado”, repiten el jefe de personal y la ayudante de cátedra en *Seudo* (2013: 44). En ese gesto sepulcrista es toda utopía de cambio futuro la que aparece condenada por una filosofía de la historia (del capital) en la que sólo hay lugar para la mera gestión de lo dado y por un régimen

júridico de inscripción de los cuerpos que captura su *especie*⁵³, al decir de Agamben (2009: 76), en un dispositivo implacable de identidad y clasificación:

Los negros
en fila
llenar formularios
en la calle
se piden prestada
la lapicera
tratan de escribir
en el viento cruzado
edad nombre
fecha de nacimiento
hacen cola vuelta
la cuadra
por tres horas
para sacar
cédula de identidad
miran de este a oeste
como si no hubiese
otro siglo después
de este (2013: 77).

Para esta escritura, la derrota de la izquierda se expone en el triunfo de un orden de consenso ideológico que impide, como decíamos con Rancière, cualquier proyección futura más allá de la mera gestión coyuntural y que ha acabado por incriminar toda idea de emancipación en un tiempo acabado. Quizás por ello, en el revés negativo del gesto de Perlongher que en su famoso poema “Cadáveres”, a fines de los ‘80, supo signar la omnipresencia de una violencia invisibilizada, Gambarotta, a fines de los ‘90, escribe:

No hay, no va a haber, no hubo
no hubo, no, no hay, no va a haber
ni hubiese habido si; no hubo,

⁵³ En “El ser especial”, ensayo incluido en *Profanaciones*, Agamben sugiere que la “especie” de cada ser coincide con su visibilidad, con su imagen y exposición *cualquiera* y, por ello, con su absoluta inteligibilidad: “Especial es, de hecho, un ser –una cara, un gesto, un acontecimiento– que, sin parecerse a *ninguno*, se parece a *todos* los otros. El ser especial es delicioso porque se ofrece por excelencia al uso común, pero no puede ser objeto de propiedad personal” (2009: 76). Sin embargo, como lo anunciamos en el capítulo 2, es ese uso libre, especial, el que el capitalismo espectacular intenta obturar con su operación sacralizante. Mediante dicha operación, lo especial es reducido a lo personal y éste a lo sustancial, transformando su especie en un principio de identidad y clasificación, es decir, en espectáculo, en separación del ser genérico. En este sentido, es contra este dispositivo identificante que, entendemos, puede comprenderse, a contrapelo, el singular uso de los nombres que despliega su poética en el que los mismo funcionan menos como garantes identitarios que como pseudónimos, seudos, nombres en los que se superponen “Nombre de pila, segundo/ nombre, sobrenombre, nombre/ de familia, nombre/ de guerra: Cabra” (2013: 74)

no hay, no va a haber, no,
hubo, nunca, ni hay, ni puede
haber, no hay, ni debe haber
habido, no hay, no hubo
[...] (2011: 26)

Y no sólo porque no hay cádaveres, porque estos han sido efectivamente borrados y constituyen hoy, como dijera Kamenszain (2007: 147), “la única verdad de lo que ya no hay”, sino sobre todo porque es su potencia revolucionaria la que ha sido neutralizada por un relato progresivo y progresista de la historia. “Si hubieras sobrevivido”, escribe (2011: 76):

No serías peligroso.
No asustarías a nadie.
Se te escucharía mover
los brazos bajo el agua
con los ganglios inflamados:
si volvieras a aparecer desaparecido
serías un mono rehabilitado
repudiado por los partidos de tarde en tarde,
en las solicitadas pagas de los diarios,
acusado de nadar crawl nervioso
con campera de piel de pescado
en la noche pulmonar. (2011: 77).

“Si volvieras a aparecer desaparecido/ serías un mono rehabilitado”, inofensivo y afásico, como el resto de los personajes de *Punctum*. Porque como bien señala, otra vez Selci, no es sólo en el orden de los cuerpos y del tiempo sino también en la lengua donde encontramos un campo derrotado: “los ganadores imponen un idioma y los perdedores deben aprender a hablarlo o condenarse a la marginalidad” (Selci en Gambarotta, 2013: 155). Como lo señalamos respecto de los cuerpos y los “sí mismos”, en Gambarotta la lengua también aparece separada, espectacularizada; ha perdido su dimensión práctica, se ha vuelto, en suma, indisponible e insoportable: un idioma cínico, “todo el tiempo en pose de algo/ imitando ideas prestadas/ del tamaño de un punto sobre la i” (2011: 86). En *Pesudo* (2013: 104) se lee:

Se asomó por la ventana. El idioma
insoportable era el idioma de la ciudad
donde vivía. En la calle había letreros
en ese idioma, que no entendía o no
quería entender

El idioma monológico de la mercancía y la publicidad titila ahora en todos los muros de la ciudad indicando, una vez más, el triunfo de la “vida de derecha”, es decir, de la ficción girando sobre el vacío de la equivalencia general de la mercancía, de la mera habladuría hipotónica, sin vértebras: “un alfabeto sucio/ dando cuenta de la inexistencia real/ de toda escena y sus marcas” (2011: 75). Como se lee en *Punctum*, en la dramática de la lengua lo que se expone, una vez más, es todo un fracaso político e ideológico:

La ley seca
en un país mojado. Una paz
gelatinosa en un estado en bancarrota.
La ley seca en un país mojado, junto a la cama
los restos, las escamas en el plato, astillas
en la garganta, la membrana
cubriendo la máquina fusiladora
que trabaja en un idioma sin vértebras (2011: 93).

En ese despliegue espectacular de la lengua monológica oficial, lo que aparece forcluido es el bilingüismo de quienes además poseían una “lengua materna” (2013: 103): el idioma que “aprendió en su cocina” y que ahora ya no se puede hablar sin correr el riesgo de ser tildado de anacrónico o, peor, de nostálgico extemporáneo. En *Seudo* (2013: 103) se lee:

Antes sabía hablar dos idiomas, no importa
cuáles, pero esa mañana se olvidó de uno:
del idioma que aprendió en su cocina
sentado en un banquito azul que ahora es
naranja. La lengua materna. Se dio cuenta
cuando la Sardina, que también habla esos
idiomas, lo llamó por teléfono y no
entendía lo que le decía. No aguantaba
entenderlo.

Diversos críticos coinciden en señalar que es la lengua setentista, materna y revolucionaria la que ha sido separada del uso. Constanza Cereza (2016: 637), por caso –tras relacionar esta duplicidad idiomática perdida con la biografía de Gambarotta, exiliado junto a su familia en Inglaterra durante la dictadura del ’76– afirma:

La lengua madre es aquella que aprendió en su infancia, una lengua donde el vocabulario revolucionario setentista era parte de un orden natural como el resto de los elementos del espacio doméstico (cocina, comida, costumbres), que además lo protegía del idioma ajeno (inglés). Ahora en Buenos Aires esa lengua materna tiene otra madre, la lengua de la Argentina de los noventas,

que ha creado un sistema insoportable donde ciertas palabras han sido desterradas de las bases comunicativas.

En una estela similar, años antes, Raimondi⁵⁴ y Selci interpretaron esta duplicidad idiomática como coexistencia forzada entre “por un lado ‘el idioma que aprendió en su cocina (es decir, la Lengua Tabú, guerrillera, setentista, etc), y por otro ‘el idioma insoportable’ (el Discurso Políticamente Correcto de la socialdemocracia liberal)” (Selci en Gambarotta, 2013: 159). Para Sergio Raimondi (2007: 53):

El trastorno o pérdida de habla del afásico [que exponen los personajes] está en relación directa a una necesidad extrema de uso de la lengua. [...] La patología es entonces la de quien detecta que el idioma es la principal barrera para ejercerlo. Es el trastorno de quien sopesa el volumen inmenso de historias, posiciones, valores, sentencias, en fin, ideología, que las palabras cargan y construyen inequívocamente. Pero no es, por supuesto, una patología a-histórica: no es una dificultad del hablante con respecto a la lengua en general. Es el estado presente de la lengua, con sus propias valencias, el que genera esa mudez: es el ‘idioma oficial’.

En cierto modo, el triunfo del “idioma oficial” y el consecuente devenir “tabú” de la lengua setentista corre parejo con el diagnóstico que Gambarotta ya había realizado en *Punctum* sobre la posibilidad de que el desaparecido apareciese: ambos serían inofensivos e ineficaces en tanto han perdido la capacidad práctica de actuar sobre nuestro presente, de ser contemporáneos a él. En el plano de la lengua, Selci (en Gambarotta, 2013: 155) lo explicita de este modo:

Para ponerlo en términos concretos: una vez consumada la derrota de la izquierda revolucionaria de los 70, cuando el país entra de lleno al reino reseco del neoliberalismo socialdemócrata, [ciertas] consignas [...] pasan a ser tabú. Esto no significa que legalmente no se las pueda pronunciar en voz alta [...]. Tampoco supone que su mención provoque un escándalo en la sociedad. Lo que ocurre es mucho peor: el idioma tabú emerge con toda intensidad y ... no pasa nada. Socialmente se lo considera un delirio trasnochado, una antigüedad que inspira lástima y risa –la misma que provocaría un hablante río platense que se dirigiera a los demás usando el “vosotros”⁵⁵.

⁵⁴ Raimondi (2007: 56-7) por su parte agrega que esta “saturación de lengua” implica también una “saturación de conciencia” que “demuestra la dramática de quien advierte la posibilidad de estar leyendo, con otra lengua en su cuerpo (con otras categorías, otras evaluaciones, otros posicionamientos), su mundo natal. Esa capacidad bilingüe desnaturaliza el carácter oficial de la relación entre lengua y territorio o, mejor aún, entre lengua y nación. En ese doblez lingüístico, vivido como dificultad y que desajusta la consideración ‘nacional’ de la lengua, persiste una concepción internacional de la política que remite al componente marxista del peronismo revolucionario y su percepción de la Argentina en el orbe de las naciones tercermundistas”.

⁵⁵ La ineficacia que el idioma setentista adquiere en el presente, en el plano político y social, se toca en este punto con la ineficacia que esta lengua adquiere en el plano específico de la poesía argentina contemporánea, en particular en lo que atañe a la relación poesía y política. Las reflexiones de Selci

La pacificación de la lengua expone, así, el modo como la democracia neoliberal integra museísticamente el pasado a condición de que asuma su lugar pretérito, de que resigne todo intento de contemporaneidad; como lo señala Silvia Schwarzböck (2016: 53-54), los bilingües, los “Cádaveres”, sólo podrán hablar si lo hacen como derrotados o como *ex*:

El guerrillero sólo es concebible, en la postdictadura, como *ex* guerrillero. Bajo esta figura –como un *ex*– entra plenamente en la vida de derecha. La vida de derecha incorpora la figura del *ex* –la del *ex* guerrillero y la de su contrario el *ex* servicio– como una figura que se ha reciclado para pasar desapercibido y “se mantiene gracias al kiosko y la huerta de su mujer”, como el Gamboa de Gambarotta. [...]

El Gamboa de *Punctum* –un *ex* guerrillero– y el Wolff de *Vivir afuera* –un presunto *ex* servicio [...]– son, cada uno a su modo, personajes sobreimpregnados del *zeitgeist* menemista, personajes que han aprendido que no pueden hablar nunca más, ni siquiera entre personas de su máxima confianza, como hablaron cuando estaban en actividad. Pero si no pueden hacerlo no es porque crean que tienen que ocultarse de una sociedad que podría señalarlos con el dedo. Ni Gamboa ni Wolff necesitan reprimir, en presencia de extraños, la lengua que hablaron en los 70. Más bien todo lo contrario: la han perdido (perder una lengua es perder su oralidad). Por eso, cuando alguien todavía les habla en aquella lengua, ellos necesitan traducírsela para sí mismos como si fuera una lengua muerta, es decir, una lengua escrita, como una lengua hermética, la lengua de los textos sagrados.

Sin embargo, como bien señala Tamara Kamenszain, en este contexto en el que la lengua, el tiempo, los cuerpos y la escritura misma se exhiben en su separación, sacralizadas por un sistema capitalista y espectacular que obtura todo uso libre que no coincida con la mera contemplación, repetición o consumo, la escritura de Gambarotta parece obstinada “en buscar vías inesperadas para llevar a cabo esa tarea política que Agamben les reclama a las generaciones futuras: ‘la profanación de lo improfanable’” (Kamenszain, 2007: 120). La pregunta que

(en Gambarotta, 2013: 156) se continúan en este plano diciendo: “La poesía política enfrenta una dicotomía fatal: o pactar con el lenguaje rebotante de ‘contemporaneidad’ y ‘juventud’ (es decir, dedicarse a publicar novelas cancheras y traducibles al estilo Fresán, Caparrós, Forn) o aferrarse a la nostalgia, sonar a otra época y espantar a los jóvenes (Gelman). Pero Gambarotta busca una salida que no aparece en el menú de alternativas del contexto: ser actual sin pactar. En otros términos: producir un artefacto verbal que contenga ciertas piezas del lenguaje de los derrotados y que, a la vez, sea imposible de ridiculizar por los cancheros y los exitosos. ¿Cómo hacerlo? Lo primero es un ejercicio de crítica interna: un análisis de cuáles son los elementos perimidos del lenguaje de la izquierda, precisando, estableciendo qué es lo que se volvió ‘ilegible’ de la poesía social de los 60 y 70. Se trata de un conjunto de rasgos: la solemnidad del tono, el miserabilismo de los contenidos (que Osvaldo Lamborghini describió en una entrevista muy conocida como ‘toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse’), el colquialismo ingenuo y el propagandismo más ingenuo todavía –en otras palabras: la creencia de que una postura política radicalizada garantiza la radicalidad artística de un texto”.

deberemos hacernos nuevamente, entonces, será por el *cómo*, por el cómo su escritura intenta recomenzar allí. ¿Cómo decir en *esta* lengua afectada por el sistema esa experiencia que ha sido reenviada al pasado, clausurada como relato anacrónico y extemporáneo por una filosofía de la historia del capital que se pretende homogénea, única e indisponible? ¿Cómo disputar los usos de la lengua oficial sabiendo, como dijera Grüner (2002: 23), “que todo significativo es, en última instancia, político; organiza la relación del sujeto con la simbolicidad de su *polis*”? ¿Cómo escribir –se pregunta Mallol (2007: 8)– “en una lengua que se percibe como ajena, lengua de la dominación, lengua bastardeada por su uso y por su abuso por parte de dictaduras e imperios?, ¿cómo crearse un espacio en esa lengua sin traicionar y sin traicionarse?” ¿Cómo disputar en ella (con ella, contra ella) el orden consensuado de los cuerpos y las prácticas, cómo disputar un orden que niega toda posibilidad de *organización* de lo común? En suma, ¿cómo recomenzar, cómo dar actualidad en el presente a esa experiencia revolucionaria, a ese pensamiento de lo común que no agotó sus posibilidades en la historia efectiva pero que tampoco puede repetirse sin más?, ¿cómo abrir espacio a una lengua de los vencidos que no sea una lengua vencida?, ¿cómo escribir, entonces, “después de darse/ cuenta que lo difícil no es fundar un sistema/ sino refundarlo” (Gambarotta, 2011: 86)?

5.2 Recomenzar el tiempo: relámpagos en el peligro

Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo «tal y como ha sido». Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro.

W. Benjamin

Gambarotta, decíamos, escribe con la conciencia aguda de la derrota, con la certeza de que el enemigo ha triunfado y que hará lo posible por borrar las huellas de la batalla instaurando un reparto naturalizado de los cuerpos, los tiempos, lo decible y lo visible; un reparto “pacificado” que oculta, tras el pretendido consenso democrático, la continuidad de la violencia en un relato del tiempo que se pretende lineal, progresivo y teleológico. A contrapelo del orden historizado de los tiempos

que inscribe en su ficción progresiva al pasado como tiempo de la violencia indultado por un presente democrático pacificado, Gambarotta expone las marcas de una violencia continuada, plegada tanto en el orden de las instituciones cuanto en el discurso social. En *Seudo* (2013: 46) leemos:

120 monos en la comisaría había
todos contra el piso del patio
porque le habían cortado
la garganta a un cabito de civil
y buscaban Al Pibe de Pulóver Naranja.
Más tarde llegaron los que levantaron
cuando dormían en la playa.

A los gritos los sargentos
solo querían ubicar a uno
Martínez de Hoz, gritaban
Martínez de Hoz
para rescatarlo
de tantos apellidos mazorqueros.

Su escritura indica irónicamente, además, que el orden neoliberal consensuado que hoy triunfa sobre la experiencia del tiempo y de la lengua, como afirma una vez más Raimondi (2007: 57), “está constreñido y hecho a medida del orden económico, político y social triunfante con la dictadura”:

Tendrías que ver a los de mi barrio
qué buena gente
los jóvenes ávidos de lectura
los viejos defendiendo la dictadura
y las dulces criaturas
en la cama, por su puesto.

Mi abuelo el general hizo fortuna poniendo
muebles de desaparecidos a la venta
y ahora habla pestes de 1970 (2013: 43).

Allí donde el pensamiento político-económico imperante y la “lengua oficial” hacen pasar como determinaciones históricas su reparto teológico, teleológico y pedagógico del tiempo, inscribiendo toda idea de emancipación en un tiempo acabado, Gambarotta intentará recomenzar una política estética del desacuerdo, interrumpiendo el consenso ideológico que impide proyecciones futuras más allá de la mera gestión coyuntural de lo que es dado como real. Y esto, para comenzar, decíamos con Rancière, implica disputar la concepción que piensa la emancipación como resultado utópico de un proceso global o como ruptura radical resultante del

agotamiento de todas las posibilidades. Como proponíamos en el primer capítulo, la emancipación adviene porque hay varios tiempos en un tiempo, porque el tiempo no es ni homogéneo ni necesario sino siempre el resultado de una construcción. De lo que se trata, entonces, es de recomenzar otras figuraciones de la historia y de la experiencia del tiempo en la que se expongan las temporalidades plurales y heterogéneas que han sido invisibilizadas, los pliegues del tiempo que han sido pacificados.

Esa parece ser la tarea de esta escritura que tratará de impugnar la derrota reponiendo, para comenzar, la memoria de esa batalla que lejos está de haber sido superada. Así como en Martín Rodríguez la guerra continuará operando en el presente como “la conciencia etérea de una riña”, en *Punctum* (2011: 73) de Gambarotta leemos:

La guerra termina pero sigue
en la cabeza del combatiente. El combatiente
más peligroso no es el que está cerca de la victoria,
el combatiente más peligroso es el combatiente resentido,
que se sigue considerando un combatiente
después de la guerra,
gordo, retirado, con una barba a medias, sentado en la tribuna
mirando el clásico local que gana Deportivo dos a cero,
reacomodando las ideas que caben
envueltas en una hoja de parra.

Y es en la construcción de los personajes de éste, su primer libro, en donde la batalla por el tiempo se expone con mayor claridad. Todos ellos, decíamos, encarnan una temporalidad espectral, desfasada respecto del tiempo que ritma la filosofía del capital y que amenaza con reducirlos a una mera reliquia, a restos inofensivos, “sobras de una revolución fallida [...] repudiada por los partidos en las solicitadas de la tarde” (2011: 71-72). En *Punctum* circulan, por ejemplo, el Cadáver, Confucio desdoblado en Kwan-fu-tzu, “en definitiva él mismo,/ el nombre innombrable que toman los hechos/ pasados haciendo eco en el presente” (2011: 39), el Guasuncho que “en dos semanas cambió/ menos que en la media hora donde/ hablamos del futuro en tiempo pasado” (2011: 12) y Gamboa que se resiste a ser tratado en Alcohólicos Anónimos diciendo:

Pero me imaginás?
Una reliquia en vida
del museo de la subversión -un tipo
que pasó a la clandestinidad y después zafó

tan fácil que todos en la orga, salvo vos y
Confucio, pensaron que había batido-
explicándole por qué toma ginebra o lo que venga
después del partidito a la directora local
de la liga de Amas de Casa.

No. Que lo manden a esas reuniones al Senador Pachuco. (2011: 69)

En una atmósfera que el poema compara a la de un aire comprimido (“Acá el aire, también, comprimido/ a punto, incluso, de estallar. La presión/ atmosférica del pasado” (2011: 79)) las acciones desarrolladas por los personajes que circulan en este poemario se sitúan en una temporalidad trastornada que los tiempos verbales del idioma no alcanzan del todo a definir. La yuxtaposición temporal entre pasado, presente, condicional y futuro (“Confucio sostiene, está sosteniendo o sostendría” (2011: 28)) indica que “la sucesión de los hechos” está quebrada, “que el pasado no pasó/ o está gateando/ por debajo de la cama” (2011: 14). Como dijera Raimondi (2007: 56), la pregunta que parece desprenderse es: “¿están las conjugaciones disponibles del español a la altura de las circunstancias? El esquema verbal aparece entonces como un orden que hay que volver a organizar.”

Allí, por consiguiente, donde la lengua falla en su intento de dar cuenta de esta temporalidad heterogénea, múltiple, Gambarotta busca otro correlato objetivo desde donde pensar estas supervivencias temporales que no se acomodan sin más a la línea de la historia ni a la experiencia del tiempo regulada por el idioma. Del documento al monumento, como sugeríamos con Rancière, son las cosas –esos testimonios mudos de la vida ordinaria que “hablan directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar” (2013: 27) y que son “portadoras de memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente” (Rancière, 2013: 28)– las que parecen prestarle un modo más adecuado para dar cuenta de esta temporalidad extraña. Ellas dan a ver en el presente las huellas del pasado, las marcas dejadas por los cuerpos hoy ausentes que aún se inscriben en el espacio, el óxido que una y otra vez aparece indicando con su coloración no sólo las marcas del tiempo sino también las del encuentro con el afuera, con su contexto (de producción, circulación y recepción). Citamos el poema 8 (2011: 23):

En un sentido
si fuera hasta la cocina donde
anoche estuvo el Guasuncho vería
el filtro de un cigarrillo flotando en el agua
estancada de la pileta, las

etiquetas de las 5 o 6 botellas
dejadas por días al sol perdiendo color,
moho azul
entre los restos de un té,
una foto recortada del diario
pegada con un imancito
a la heladera: un delantero de la B.
Ni hablar
de abrir la canilla
para tomar del pico, para sentir,
no el sabor del agua sino
más bien el gusto metálico de los caños
que la llevaron de un río hasta el lugar,
un resabio de óxido en el agua
ese gusto, rojo, del tiempo pasando.

Pero será sobre todo la luz la que permita pensar otra figuración de la historia que excede la del *continuum* lineal, progresivo y homogéneo. Y no sólo porque, como anuncia en *Relapso + Angola*, la luz posee una supervivencia fisiológica, como decíamos con Agamben, en tanto traza sus huellas en la retina y perdura más allá de la presencia del objeto que la emana (“La mirada fija por dos segundos en una lámpara/ [...] y al cerrar los ojos la forma de la lámpara/ que bajo sus párpados todavía fosforesce” (2004: 12)) sino, sobre todo, porque en esta escritura la luz siempre emerge como síntoma: “Síntoma = luz espontánea” (2004: 32). Como la fiebre que le devuelve a S. Rodríguez su memoria de teniente, su “saber trovar”, esta emergencia fosforescentemente sintomática permite pensar que algo de esa experiencia del pasado, indecible, afásica quizás porque no agotó su potencia en la historia efectiva, retorna desviada, metamorfoseada, para indicar que aún no ha agotado tampoco su potencia en el presente (al menos, de la escritura). Se trata, entonces, de darla a ver, de figurar de otro modo la historia y la experiencia del tiempo para que esas emergencias se vuelvan visibles, sensibles e inteligibles. Como se lee en *Punctum* (2011: 90), se trata de configurar otra perspectiva de lo visible sabiendo que “enfocando una linterna desde el margen izquierdo/ se obtienen sombras transversales en la escenografía”.

Quizás por ello, el modelo temporal, ese modo otro de figurar la historia, en esta escritura se condensa en una imagen paradigmática: el *relámpago*. “El relámpago/ trae luz del día pasado/ a la noche presente” leemos en *Seudo* (2013: 30) en un pequeño poema que da comienzo a una serie dedicada a esta imagen. Como las moscas de fuego fatuo en Giannuzzi, el relámpago será para Gambarotta

esa imagen intempestiva que irrumpe en el relato ordenado del tiempo para indicar que no todo está pacificado, que incluso en esta “edad de piedra”, de “tiempo calcinado”, como se lee en *Punctum* (2011: 91), aún resuenan “los huesos del agua” y que en esta relación intempestiva con el pasado aún es posible auscultar el anuncio intermitente de un porvenir: “Clac, clac, clac/ hacen los huesos/ relampagueantes del futuro” (2013: 33).

Porque para esta poética lo que retorna del pasado no lo hace como mero objeto de colección: sólo una visión museística de la historia puede concebir el síntoma, que es siempre sobre todo el retorno desviado de un deseo, como algo que apenas le concierne. En el relámpago, dirá Gambarotta, no sólo se cifra una supervivencia del pasado –incluso allí donde todo parece prestarse a invisibilizar su retorno– sino más específicamente una posibilidad de futuro para un presente que pueda caiológicamente reconocerse en su imagen:

El relámpago es tiempo líquido.
Todo esto es refutable.
Si es verdad
que el relámpago viene
desde atrás para ser
golpe de luz en el día negro
el relámpago entonces define
los signos del futuro (2013: 32).

Si, como dijera Badiou (2011) leyendo a Mandelstam, nuestro siglo nació con las vértebras quebradas, la apuesta por lo contemporáneo en Gambarotta radica en insistir en la fisura: “Edad de piedra. Edad de agua./ El relámpago define la edad/ del futuro. La edad del futuro es/ un esqueleto de relámpagos” (2013: 34). Y allí donde el idioma oficial resulta un obstáculo para abrir el tiempo y con él otros modos de futuros posibles se tratará de retomar el gesto que, entre el relámpago y el trueno, define “el idioma del cielo” (2013: 36). Pero no como desideración ni sideración – como decíamos con Nancy-, como una nueva búsqueda, en suma, de un sentido directriz que indique la vía a seguir en el horizonte del fin del sentido. Como ya ha sido dicho, en esta poética “Dios no está/ al volante, las piedras del cielo/ no alumbran el camino” (2011: 95).

Se trata, por el contrario, de instaurar otra *praxis* del sentido, otra *praxis* de la mirada, de la imaginación y de la ficción sabiendo, como dijera Agamben (2010: 52), que “las constelaciones celestes son, en este sentido, el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito”. Se tratará, entonces, de mirar de otro

modo el cielo, de saber que la potencia del relámpago radica en que “Es lo que no es./ Invierte los procedimientos de la creación” (2013: 38), que “El relámpago no habla./ Escribe” y que, emulando su gesto, es posible, necesario, insistir en el intento de recomenzar la lengua y la escritura de otro modo.

5.3 Recomenzar la lengua: “el habla como materia prima”

Te cuesta, ahora, formar palabras.
Tu trazo tiembla como el de un zurdo
que trata de escribir con la derecha.

M. Gambarotta

Ante el triunfo monológico del “idioma oficial”, decíamos, el problema parece ser el de cómo hacer lugar en la escritura y en la lengua a esa otra lengua política, “materna”, que ha sido excluida del orden de lo decible. ¿Cómo recomenzar esa experiencia que hoy sólo se expone como ruina, como “la ruina de una idea que corre/ por una red de nervios,/ palabras de acero/ contenidas en un soplo:/ un orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón” (2011: 9)? ¿Cómo hacer lugar a una “estética de la matraca” en la que el tartamudeo bilingüe, el “taca, taka, taka” de la memoria, sea aún audible?⁵⁶ ¿Cómo devolverle a la lengua esa dimensión práctica que ha sido hurtada al uso por el capitalismo en su fase espectacular extrema?

Ante el diagnóstico que signa la pacificación general de las herramientas prácticas de producción (materiales, pero también de sentido), el primer gesto de Gambarotta parece ser el de intentar devolverle a la lengua y a la escritura esa dimensión. Acercar la letra a la soldadora, escupir “en la tarde monosilábica” (2013: 11) ese fuego que falta. Pero no sólo el fuego como garante del relato común imposible que mencionábamos al comienzo, sino ese fuego capaz de producir sentido en la fisura del relato, de soldar lo desunido para crear un sentido inédito en el horizonte paratáxico y estructivo del presente, de hacer de lo petrificado por las políticas del tiempo un nuevo foco de luz que interpole la oscuridad de lo dado:

⁵⁶ Parafraseamos aquí el poema de *Seudo* (2013: 100) que dice: “En efecto era una conciencia hecha con-/cha por la amabilidad. Iba después por la/ calle y los dientes le hacían taka, taka, taka./ La estética de la matraca, la memoria/ guerrillera, la bestia matrimonial, latas/ compactas mirándolo, transformando al/ sujeto en objeto, al ermitaño goleado en/ una rata bilingüe. Esa mañana era la/ Revolución de Mayo sin la farsita de las/ escarapelas”.

Plomo

para soldar ideas. El soldador que suelda ideas,
el agua que desnuda piedras. Calcinarlas, si se quiere,
en un horno de piedra. Así, el horno del universo
calcinó alguna vez las piedras brillosas del cielo (2011: 79).

“Todo lápiz está cargado de plomo” se lee en *Relapso* (2004: 68) y en *Punctum* (2011: 73): “Gamboa le saca punta a un lápiz y entonces la tormenta./ Eso le gusta”. Recuperar la dimensión material, productiva y disruptiva de la escritura (“retorció/ su lengua materna hasta volverla un material” (2004: 68)), “desatar el nudo de su mundo mudo” (2004: 35), esa parece ser la apuesta. Escribir sabiendo que “La lengua baila en el calabozo de los dientes./ El cerebro es una máquina de tejer”, como se lee en *Seudo* (2013: 96), y que el trabajo con la lengua debe hacerse emulando la labor textil. “...En la fricción de la ficción absoluta” (2013: 143), su propuesta es *hilar*:

siguiendo la estela de sal hilar siguiéndola,
hilar lo que se empieza y se deja a medio
terminar, hilar hasta que un tejido detenga
el brillo y lo sostenga ahí, hilar sin ilación
hilar (2013: 107).

En el campo extendido de la no-verdad, del fin del sentido y del dominio absoluto de la ficción, lo que queda como espacio de acción para la poesía no es sino asumir el *trabajo* de la ficción, la praxis que implica entretejer lo discontinuo, trazar relaciones, hilar esas experiencias que no agotaron sus posibilidades en el pasado, hilarlas en el presente hasta que brillen y disputen así un campo de visibilidad a los carteles de la ciudad. Porque Gambarotta, como decíamos con Rancière, es consciente de la máquina que emula su potencia, de ese gran dispositivo enemigo que ha asumido el *fin del sentido, el fin de la historia* para hurtar, con ello, la potencia práctica de los cuerpos, haciendo coincidir sin más el ámbito extendido de la ficción con el de la equivalencia general del mercado⁵⁷.

Si, como decíamos anteriormente, es en la publicidad en donde titila con más fuerza una moral consumista que hurta las potencias de lo común en la afirmación incesante del “uno mismo”, si es la cartelera la que reparte cuerpos y prácticas con

⁵⁷ Cabe destacar en este punto la lectura realizada por S. Schwarzböck quien señala el modo como *el fin de la historia* ingresa en la política democrática y neoliberal argentina, principalmente durante el período menemista, volviendo la política afín a las técnicas y las lógicas del mercado, es decir, haciendo coincidir lo político con su momento no político: el voto, lo numérico, la medición de voluntades cambiantes, etc. (Cfr. Schwarzböck, 2016: 89-95).

mayúsculas luminosas y dicta al mismo tiempo aquello que puede ser dicho, entendido, pensado, deseado, así como también lo que pertenece al tiempo contemporáneo y lo que debe sin más ser enterrado como pasado, es allí donde deberá disputarse el recomienzo. Si como afirma Emanuele Coccia en *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral* (2013: 24), en la ciudad moderna las paredes y los muros no sólo funcionan como enclaves que encarnan el mecanismo de inclusión/exclusión que funda toda comunidad política, sino que además abren superficies “sobre las que esa misma comunidad proyecta y traza los contornos de su propio retrato”, será en los muros, entonces, donde deberá disputarse otros modos de simbolización de lo común. Quizás por ello en Gamabarotta el lápiz que traza la letra no sólo se afirma como herramienta de producción sino que además la escritura, mediante el trabajo con la imagen, logra dar relieve –como decíamos con Nancy- a la materialidad de su trazo y a la superficie sobre la que hace su marca: es tinta que se estampa, se grafitea, se borda, se monta, se graba, se reproduce en remeras, paredes, bancos de escuela; es “palabra utilizada para marcar posición y pertenencia”, dirá otra vez Raimondi (2007: 59)⁵⁸. En *Seudo* (2013: 73) se lee:

Fuerzas armadas
revolucionarias herramientas
fuerzas armadas
revolucionarias sigla fuerzas
armadas revolucionarias
en los paredones de las fábricas
en los bancos de escuela
en las universidades fuerzas
armadas revolucionarias

En *Relapso + Angola*, en al menos tres oportunidades (cfr. 2004: 62, 83) lo que leemos es el procedimiento detallado para realizar un estampado, un graffiti;

⁵⁸ Raimondi (2007: 58) lee en este gesto “el deseo de una palabra que sea incorporada a las cosas, pero sobre todo una ética de la labor con la lengua que es la ética del oficio”. Respecto de *Relapso + Angola*, afirma “la declaración ‘Todo lápiz está cargado de plomo’ permite la analogía con el trabajo del soldador y conecta, justamente, dos instancias aparentemente antagónicas que funcionan en complementariedad como fundamento de todo el proyecto: por un lado, porque es una referencia capaz de inscribir esta poesía en la trama de la poesía política de las décadas del ’60 y ’70, presente en *Punctum* desde la exigencia de Ho-Chi-Minh (‘palabras de acero’, (2011: 7)) de una poesía que supere el repertorio orgánico de la lírica y que se sostenga en similitud a la industria pesada y soviética: ‘palabras de acero’; por otro, porque incluye la concepción de Ezra Pound de la poesía como corriente alterna y flujo de energía: ‘La literatura es el idioma cargado de sentido en su grado máximo’. Pero hay más, porque la analogía expansiva del trabajo industrial con la autógena se recorta frente al desarme meticuloso del mundo de la industria en la duración continua e inobjetable que se extiende entre las medidas económicas de José Alfredo Martínez de Hoz y de Domingo Cavallo”.

instrucciones, en suma, para manipular el color, la superficie y la tinta que trazará su huella en el espacio de lo público, dando a ver en este caso la bandera de Angola:

En una placa de radiografía limpiada con lavandina
se boceta lo que después se corta con una trincheta
por el borde sobre una superficie de linóleo
como piezas de un rompecabezas cada parte es autónoma
la rueda dentada, el machete, la estrella, las franjas;
sobre un vidrio pulcro se coloca la tinta con espátula
mezclándola con unas gotas de aceite de lino
dos o tres, no más, tratando de alivianar la densidad
más aceite: menos intensidad, repitiéndolo con cada color
amarillo de cadmio, rojo bermellón, negro y una
reserva de blanco para asegurar la intensidad
del amarillo si hace falta. (2004: 77)

Interesa destacar de esta operación no sólo el trabajo de estampado sino sobre todo las dos instancias previas, corte y montaje, que parecen emularse como procedimientos en su propia escritura poética. Porque en esta escritura lo importante parece ser menos la reproducción seriada de lo dado que, como anuncia otro poema de esta misma serie, “los que separan/ estos elementos: franja roja, franja negra, media rueda dentada/ machete, estrella amarilla y con eso/ hacen otra cosa” (2004: 37).

Como insiste en diversos poemas de *Relapso + Angola* que se dicen en torno al “pomelo”, el corte funciona como un procedimiento privilegiado para dar a ver eso que ya estaba ahí pero de un modo inédito: “Cuando se corta por primera vez/ un pomelo [...]/ el pomelo se vuelve/ más extraño que el mundo que lo rodea” (2004: 44) y más adelante agrega: “El mundo no es un pomelo/ pero el pomelo es un mundo” (2004: 47). Para decirlo con T. Kamenszain (2007: 142), “el corte guerrero de Gambarotta no es una virtualidad sino que su accionar tiene implicancias reales e irreversibles”, como en este poema donde leemos:

No está dado el contexto para cortar
un pomelo pero igual corta el pomelo
y así cambia el contexto dado
con un ademán ficticio produce y no produce
una alteración momentánea que oblitera
el único dato cierto
nunca hubo fruta por cortar (2004: 50).

Volver extraña una relación naturalizada, practicar una incisión en el orden enajenado de lo dado, hacer un corte en ese todo que se afirma como un mundo

cerrado sobre sí mismo y supeditar menos la acción al contexto, es decir esperar menos el contexto justo que modificar el contexto mediante una acción justa, parece ser el modo elegido por Gambarotta para disputar la relación con la lengua espectacularizada, una vez más, tamizándola por la “cocina” como lugar de lo político. Porque en esta poética, como sugiere Raimondi (2007: 58) “la frase es ámbito de distribución, y la analítica gastronómica es campo de prueba de una analítica de la lengua que a su vez será campo de prueba para una analítica política nueva”.

Así, ante la imagen espectacular del Todo pacificado y del Idioma oficial como totalidad indisponible para el uso, la opción para recomenzar será la de cortar, “desmontar” (Cámara, 2013: 286), escindir y ofrecer una mirada inequivalente del fragmento y de las ruinas en las que aún se exponen las huellas de una temporalidad heterogénea respecto a la del capital y de una lengua no integrada del todo al idioma oficial.

“Sin cortar no hay salida del corte” (2004: 48), se lee en *Relapso*. Es decir, sin cortar no hay salida del corte del relato, que indicábamos al comienzo, del ‘no pasa nada’, del sinsentido o del colapso de los discursos. Pero por eso, al mismo tiempo, una vez cortado lo importante será montar o, mejor, *organizar* lo dado de otro modo, porque nada más lejos de esta escritura poética que una opción por lo menor, por el fragmento⁵⁹ o por las “pequeñas historias” criticadas por Grüner. Como afirma Raimondi (2007: 58), para esta poética “el disloque no es opción: es sólo a través de una ubicación determinada [...] que se puede reponer un programa semántico eficaz”.

Como en el armado de las matrices del grafitti, entonces, esta escritura se traza en un movimiento doble: en un primer momento cortar, introducir la discontinuidad en la materia; pero en un segundo momento, sin quedarse en el fetichismo de las particularidades, recomenzar luego un pensamiento inédito de las relaciones que se abren como posibles (crear, en suma, una nueva bandera de Angola contemporánea a los tiempos que corren). Organizar, entonces, los fragmentos y, entre los restos (del desayuno, de las cosas o de la experiencia

⁵⁹ Si bien se ha señalado la preeminencia del fragmento en la obra de Gambarotta, principalmente en *Punctum* (Ana Porrúa, por caso, sostiene que la fragmentación es la textura de *Punctum*), entendemos que se trata menos de una opción por lo menor que de un procedimiento que apunta a la creación de imágenes inéditas que trabajan, como decíamos con Rancière, desvinculando lo visible de su significación para entablar luego otras relaciones entre las partes que resultan del corte.

política colectiva), “encontrar un orden perdido/ en la desordenación,/ un mundo en el submundo revuelto” (2011: 72). Porque, como anota Gamboa en *Punctum* (2011: 71) para esta poética:

La violencia organizada
es superior porque permite
perpetrar reiterados hechos de violencia
contra el sistema. Para derrotar al sistema
hay que lograr una organización superior
al sistema, golpearlo varias veces hasta
desorganizarlo. Que la inteligencia revolucionaria
supere la inteligencia de la reacción.

Así, en esta escritura, el corte y la organización funcionan tanto como procedimientos de inteligibilidad (de lo social, de la lengua, de la historia y de la política) cuanto de composición del poema⁶⁰ que intenta disputar el orden consensuado del sentido, de los cuerpos, de lo decible y de lo visible. Y si la disputa, como decíamos, se da sobre todo en los muros, contra la moral publicitaria, profanando sus lógicas pero sin desconocerlas, no llama la atención el esfuerzo por recomenzar las consignas, concisas, efectistas, pegadizas:

La gallina en su cama de paja
empolla un huevo en una caja
la tierra para quien la trabaja (2013: 76).

Si como decíamos al principio, Gambarotta escribe desde la conciencia aguda de la derrota, recomienza también sabiendo, como lo explicita de manera formularia en *Relapso + Angola*, que “Un cuerpo reacciona cuando algo lo infecta/ la situación externa domina la situación interna/ libro + ojo = doctrina” (2004: 13), que “La gimnasia no es gramática” (2004: 25) pero “La gramática es gimnasia” (2004: 33) y que “el sistema afecta a la lengua/ república – doctrina = trapo de piso” (2004: 25). Como dijimos con Rancière, Gambarotta sabe que en la “sociedad del cartel” de lo

⁶⁰ Así como indicábamos que el corte y el montaje vuelven posibles otras figuraciones del tiempo y de la historia, otras formas de la memoria trabajadas por el olvido y el síntoma, también producen otra relación con la tradición literaria. Como sugiriera Cámara a propósito de estos versos de *Punctum* (2011: 15): “mira la foto de una amiga /que estuvo internada / en un hospicio de París. Eso / suena pretencioso y, relejendo, / sería mejor cambiar París por Federación, hospicio / por hospital, internada por encerrada...”, “La sustitución aquí, puede pensarse, funciona al servicio del desmontaje, pero de un desmontaje literario si se quiere: se sustituye esa ciudad literaria –París, patria de Saer– por una pequeña ciudad de la provincia de Entre Ríos –Federación–, se sustituye la palabra “hospicio” por el más oral “hospital”. Sin embargo, París por Federación y hospicio por hospital no son simples sustituciones léxicas, son sustituciones a la vez literarias y sociales, que remiten a un margen social: no se va a París, se va a Federación o también a Bahía Blanca o al Barrio Pepsi o a Ciudad Evita; no se interna en un hospicio, se encierra en un hospital, seguramente público, seguramente desmantelado”.

que se trata es de recomenzar la dimensión teatral de lo político y gimnástica de la escritura, entrenar el cuerpo de la letra para producir figuras inéditas, consignas, en suma, que no son expresión de un estado natural (de carencia o de indignación) sino el resultado del trabajo creativo de la imaginación y de la ficción que busca volver sensible e inteligible lo que, si repitiera sin más lo ya hecho, sería como lo afirmó Selci (en Gambarotta, 2013) simplemente desoído cuando no burlado.

Gambarotta sabe que es en la lengua, en ese basto campo de batallas, donde se juega toda la política de la poesía, que no basta meramente con referenciar la memoria histórica revolucionaria que se pretende actualizar sino que es necesario trabajar continuamente con la materia del decir para volverla contemporánea. Porque como dijera Raimondi (2007: 58):

Un plan político no puede ser exactamente un plan sobre la lengua. Pero un plan sobre la lengua debería ser exactamente un plan político. Por eso el espacio de intervención de estos poemas no es la calle o la plaza; ni siquiera un territorio denominado Angola. Es lo que en *Angola* se define como “plaza Sintagma”. Es la concepción de la frase como espacio público y común.

Intervenir en la “Plaza Sintagma”, hacer de la frase un espacio público y común, retomar la dimensión material de la lengua, volverla, como dijera Didi-Huberman, un “campo de batalla”, un campo metodológico desde donde disputar el orden pacificado de los cuerpos, del tiempo y del idioma oficial, esa parece ser la apuesta para recomenzar la lengua, para abrir nuevos usos posibles de la misma. Operando mediante el corte y la organización, lo que crea entonces es un poema: una diferencia compuesta, una singularidad inequivalente, que siempre es al menos doble, polar, y que contiene, por ello, la posibilidad de ser continuada, de ser puesta en variación: reescrita, *refrita*, *dubitada*.

5.4 Recomenzar, la escritura

En los terrenos de que nos ocupamos,
conocemos sólo al modo del relámpago.
El texto es ese trueno que después
retumba largamente.

W. Benjamin

No puede menos que llamar la atención el modo como Gambarotta insiste en recomenzar el trabajo con lo ya escrito. De sus seis libros publicados, la mitad de

ellos- *Refrito* (2009), *Dubitación (para una reescritura de Seudo)* fechado en 2004 y editado en 2013 y *Para un plan primavera*, editado en papel por Vox en 2011- proponen un retorno a sus textos anteriores. En estos libros, sus poemarios *Relapso+Angola* y *Seudo*, como truenos que retumban largamente, prestan el eco distorsionado de sus versos para un nuevo recomienzo, para un renovado trabajo de montaje y reescritura de los mismos en el que el *procedimiento* ocupa un lugar privilegiado (o, al menos, es a eso a lo que prestaremos atención en este apartado) y se anuda de manera singular al “desmán” de los discursos, del sentido y de la verdad que anunciábamos al comienzo de este capítulo. Porque de alguna manera, lo que se recupera en estos libros son menos los sentidos, personajes y acciones desplegadas en las publicaciones anteriores, que esa vasta zona de experimentación abierta por la dramática de la lengua y del decir que invitaba ya a ensayar modos de recomenzar la lengua para aproximar a ella lo que no cesa de distanciarse. En *Seudo* (2013: 71), leíamos:

No es lo que quiero
decir es casi lo que
quiero decir es
lo que está al costado
de lo que quiero decir.

Allí donde el objeto del querer decir parece escamotearse a lo dicho –ya sea porque no alcanza a exponerse del todo en la frase que lo nombra o bien porque aparece demasiado cristalizado en un significado que borra el gesto, el movimiento propio del deseo– Gambarotta, en los tres libros en cuestión, parece volver la atención hacia la materia misma de la lengua, ese espacio descentrado, siempre abierto que, al tiempo que da a ver y a leer, muestra su propio carácter medial. Es como si la dimensión material de la lengua conquistada como plaza, como campo de batalla y de acción (de corte, montaje y organización), se recuperara, ahora, ya no sólo para hacerse un lugar en los límites del “idioma oficial” o publicitario, sino para abrir en la propia obra un lugar al *texto* como campo metodológico de recomienzo de la escritura misma.

Como ya lo anunciara Roland Barthes, en 1971, en su conocidísimo “De la obra al texto”, Gambarotta parece consciente de que la obra, su obra, no escapa al riesgo de ser un objeto de consumo cerrado sobre significados e interpretaciones sedimentadas, una nueva mercancía que tras el disfrute de la lectura no oculta,

como anunciara Agamben, el rostro infeliz del capitalismo que niega su uso libre. Que, en la obra, consumo y contemplación sean las dos caras de una misma imposibilidad de usar, no dice sino que lo que se aparta y sacraliza es su producción, la posibilidad de jugar activamente con lo escrito, de re-producirlo, en suma, de *reescribirlo*. Si, como decíamos con Agamben, el capitalismo en su fase espectacular apunta a hacer de la lengua, de su potencia común, un absoluto improfanable, la opción de Gambarotta parece ser la de reconducir la obra al texto⁶¹: desplazar “ese fragmento de sustancia”, siempre al borde de convertirse en una nueva mercancía intelectual, al texto como “campo metodológico”, “campo de batalla” y acción que –como la lengua que se propuso recomenzar– no se experimenta más que en la dimensión práctica del trabajo y la producción.

Pero un trabajo y una producción que apunta no a producir *algo* nuevo sino a recomenzar lo producido (a dubitarlo para re-escribirlo, para refritar lo ya hecho, donde el “re” –como el “re” del recomenzar– alude menos a la repetición que al gesto que busca intensificar la potencia que sobrevive al acto y a su producto o, en todo caso, cifra, como la repetición del montaje que indicábamos con Agamben, no un retorno de lo mismo, de lo ya hecho, sino la restauración de su posibilidad y, con ello, de algo nuevo). Oscar Steimberg, en el postfacio a *Punctum* (2011), y a propósito de este libro, otorgaba algunas claves para pensar el recomienzo de la escritura de la mano de Lamborghini y ligada al juego. Vinculándolo al desmán del sentido y la verdad– a lo que denomina el “fin de los tiempos correctos” y la clausura de las formulas “equilibradas” de la estetización–, Steimberg afirmaba:

A Leónidas Lamborghini le ocurrió hablar hace poco de los modos de abrir las puertas de las reescrituras⁶², y de un modo que es nuevo porque no trata de

⁶¹ De alguna manera, podríamos pensar, este gesto profanatorio de la obra, continúa la misma relación que ciertas escrituras poéticas contemporáneas, incluida la de Gambarotta, sostienen con el Libro y la tradición literaria. Como lo señalaran diversos críticos, entre ellos T. Kamenzain, estas escrituras buscan devolver al uso lo que el proceso sacralizador del consumo y el espectáculo vela por mantener separado. La tradición literaria, confinada “al museo de la cultura” y a la Literatura con mayúsculas, adquiere en estas poéticas un nuevo uso que excede la herencia, el “homenaje” y el “guiño de complicidad”. Del mismo modo, insiste Kamenzain (2007: 123), las editoriales en donde publican estos poetas, profanan el objeto libro modificando su formato y proponiendo objetos “que no fueron pensados para acomodarse en ese mueble que exhibe en el living de la modernidad un almacenamiento de cultura muerta”. Kamenzain ve en ese gesto profanatorio “una confianza en el libro vivo, ese que, unido al cuerpo, está destinado a renacer siempre, a la manera vallejana, desde las entrañas de un ‘cadáver lleno de mundo’”. Nosotros, en este apartado, intentaremos pensar ese gesto de sobrevida respecto de la propia obra y la potencia para recomenzar la escritura que ella abre como posible.

⁶² Cabe destacar que Ana Porrúa ha abordado detenidamente los procedimientos de reescritura, variación y juego en la poética de Leónidas Lamborghini en *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001).

abarcar a sus modelos como totalidades sino de jugar con sus materiales y sus combinatorias. Entonces, un tono ético para empujar ese juego estético: 'Sólo el juego. No se piense en otra cosa'.

Jugar con los materiales que componen su obra, recomenzar otras combinatorias, parece ser la propuesta que exponen estos libros para profanar y devolver al uso, como decíamos con Agamben, lo que corre el riesgo de ser separado para la contemplación o el consumo. Mediante procedimientos diversos aunque afines, *Refrito*, *Dubitación* y *Para un plan primavera* parecen acoger sólo una parte de lo hecho. Desligando las palabras de su orientación referencial, los versos del engranaje que compone el Libro y los significantes de su estar anudados a un significado específico, lo que se expone en estos poemarios es una singular relación con la materia inapropiable de la lengua, con su pura potencia medial de la que es posible extraer una experiencia de palabra paradójica (o para-dóxicas, situada "al costado" de los límites de legibilidad y decibilidad de la doxa). En este apartado, proponemos seguir la travesía que va de la obra al texto con el deseo de que, en esa aventura, podamos pensar algo cercano a lo que Agamben proponía como un *experimentum linguae*, un reenvío del lenguaje al lenguaje y, en el mejor de los casos, de lo más común a la comunidad misma.

Refrito, libro publicado en Santiago de Chile, en 2009, por la editorial La Calabaza del Diablo, cierra con una breve definición de la palabra que lo titula. En ella leemos (2009: 96):

Refrito:

(Del part. irreg. de refreír)

1. *m. Aceite frito con ajo, cebolla, pimentón y otros ingredientes que se añaden en caliente a algunos guisos.*
2. *m. Cosa rehecha o recompuesta, especialmente refundición de una obra dramática o de otro escrito*

Sazonar, refundir, re-fritar lo ya hecho, constituyen los procedimientos privilegiados de este libro que re-produce lo escrito pero alejándose de lo meramente mimético (insistamos, se trata menos de reproducir la obra que de abrir el texto a su juego, de recomenzarlo). Como si se tratara de una obra dramática o musical, Gambarotta, podemos pensar, *ejecuta* su propia escritura en un doble sentido. Al hacerla ingresar al campo de batalla que es la lengua, el Libro resulta implosionado, desmontado para proponer luego un nuevo montaje, otra organización de los fragmentos. Lo que

encontramos en él son pedazos de poemas de *Seudo* y *Relapso* a los que se le han borrado partes (cfr. 2009: 13, 46, 78, 79, 89); que ya no responden al orden de aparición (a la crono-logía) que poseían en los libros de los que han sido extraídos; o a los que se les injerta fragmentos inéditos, fragmentos que lejos de aportar mayor definición al sentido parecen demorarse más bien en el disfrute de los sonidos, como en este poema (2009: 48):

Todo se ve distinto bajo una capucha.
Estaba pensando en el pan ácido
está pensando: ésta es una buena
capucha jesuita o

el cuervo no croa
pero este cuervo croa

el perro no bala pero
este perro bala

la oveja no ladra
pero esta oveja ladra.

En el rainbo cántri, rainbo iaantri
ranbo cántri, el rainbou ca-a-antri
tres cosas pide: gotas para los ojos.
Un vaso de Píneral. La bañadera llena.

Como lo hiciera con la lengua, Gambarotta corta, borra, desmonta su obra para organizar luego el material de otro modo. Aúna poemas diversos en uno solo⁶³; modifica palabras (por ejemplo, lo que eran “comandos futuristas”, en *Seudo*, son ahora “comandos suicidas” (2009: 22)); altera la cesura de los versos y su disposición en la página (cfr. 2009: 14, 46, 80, 81, 84); retoma los versos finales de un poema y los ponen a variar⁶⁴. Trabaja, en suma, una vez más por montaje, ese dispositivo estético desde siempre anudado a lo político en tanto traza, en la forma

⁶³ Por caso, las fórmulas matemáticas de *Relapso*, que aparecían dispersas a lo largo del libro, conforman en éste un único poema. Esta vez, el poema cierra con la suma de materiales que da por resultado “Angola”, agregando, a los ya mentados “petróleo + diamantes + hierro + fosfato + cobre + oro + uranio”, el nombre de “Rodríguez”, el personaje a la vez literario (que remite a su propia obra) e histórico que se agrega como un nuevo material a explotar, quizás, como una nueva mercancía intelectual (cfr. 2009: 9). Dicho montaje es reproducido luego en *Para un plan primavera* (2011: 14) con la sola excepción de que la suma, esta vez, da como resultado “PRMVR”, siglas que parecen referir al título del libro.

En refrito, el procedimiento que opera por montaje de poemas disímiles se repite en más de una oportunidad. Para otros ejemplos, cfr., 2009: 14, 21, entre otros.

⁶⁴ Por ejemplo, el poema retomado de *Relapso* que cierra con los versos “lo empuja hacia un lugar al que no/ debería estar yendo.” (2009: 34), en la página siguiente es repetido y diferido: “Que no/ debería estar yendo/ que no/ debería estar oyendo/ que no/ debería estar leyendo” (2009: 35).

escritura, para salvar de las garras del consumo y el espectáculo, en suma, como dijera Agamben (2011: 5-16), la potencia de creación que aún perdura en (y a pesar de) lo creado.

Si en *Refrito* el recomienzo de la escritura opera, tamizado por la cocina, por *refundición sazónada* de los restos de la obra, en *Dubitación*, tal y como lo señalan los primeros versos que inauguran el libro, lo que encontramos es una *refundición dubitada* de *Seudo* en un extenso poemario que rumia y extrema los procedimientos que exponían, en ese libro, la distancia entre la lengua y su objeto. Lo que se recomienza, entonces, es ese trabajo con el lenguaje que ya presentaba en *Seudo* las marcas de la insignificancia, “la impresión de la falta o de la falla, lo fraccionado [...], la ficción absoluta de todo, la absoluta incerteza que lleva a la parálisis”, señalada por Malloí (2013: 160). Las frases cortadas, los objetos directos borrados, el trabajo obstinado con la negación ya presente en ese libro, son extremados en esta reescritura que lejos de ser una *glosa* o de proponer completar o esclarecer el sentido de la obra que continúa, se demora en su *desglosamiento*. Aquí también el pasaje de la obra al texto, como dijera Barthes (2009: 89), “no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización, sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones”. La dubitación traza su travesía en la materia de la lengua, exponiendo en el movimiento de la escritura el vaivén ambivalente del pensamiento que explora el terreno yermo del sentido y de la verdad:

La cabeza entra
en un hamacar
paraguayo

la cabeza
entra en un hamacar
paraguayo

la cabeza entra
en un
hamacar paraguayo

se hamaca
en lo
verosímil

se

hamaca en lo
verosímil

se hamaca en
lo verosímil (2013: 175).

En este poemario, escritura, lengua y pensamiento coinciden en un *pathos* condicional que, al tiempo que acrecienta el ansia de sentido, hurta a la lectura el objeto que debiera colmarlo. Diversos poemas (*cfr.* 2013: 169, 170, 172, 177, entre otros) comienzan con expresiones del tipo: “ustedes que”, “por más que” dejando, sin embargo, al “que” huérfano de todo objeto de referencia. Sin la fuerza gravitatoria que otorga el significado, la lectura se hamaca, ella también, contornea y se demora en el espacio que se abre entre el querer-decir y lo dicho, entre el sonido y el sentido:

Ustedes que eligen la
confrontación, ustedes que eligen
la confrontación, ustedes
que eligen la confrontación.

Ustedes que eligen la reverberación, ustedes
que eligen la reverberación, ustedes que
eligen la reverberación.

Ustedes que eligen la dubitación, ustedes
que eligen la dubitación, ustedes que eligen
la dubitación.

Ustedes que eligen la anomalía, ustedes
que eligen la anomalía, ustedes que eligen
la anomalía.

Ustedes que miden milimétricamente
sus actos, ustedes que miden
milimétricamente sus actos, ustedes
que miden milimétricamente sus actos (2013: 167).

Los versos de *Seudo* que dictaban “Expansión concisión/ concisión expansión/ concisión contradicción no/ hablar el idioma oficial no/ cantar la canción industrial/ ni expansión ni concisión/ distorsión”, son recuperados a modo de procedimiento en este libro que prueba hasta el extremo la máxima diferencia que habita en la distorsionada repetición tricotómica de lo mismo (“la tricotomía que distorsiona la visión” (2013: 174)), que ya no es lo mismo. En un movimiento

espiralado que retoma y expande, repite y difiere, torsiona y distorsiona, la escritura avanza dubitante, demorada en la distancia entre “lo que puede/ o debe o lo que/ trata, lo que es/ / el primer motor es/ su propia regla/ de tres” (2013: 200). Como señalara Constanza Cereza (2016: 647), de manera próxima al montaje:

El recurso de la repetición serial desestabiliza el esquema de significación, el significado es puesto en movimiento y el efecto de la reescritura pospone la completitud del pensamiento. De ese modo, las formas verbales funcionan como fuerzas que se mueven y se relacionan a través de un determinado ritmo. [...] un texto abierto como este propone entonces una economía alternativa, ya que frustra la tendencia cultural que busca identificar y fijar el material para transformarlo en producto, esto es, resiste su reducción a una mercancía.

En ese gesto triplemente repetitivo lo primero que salta a la vista es el modo como Gambarotta experimenta con la detención –ese otro procedimiento crucial del montaje que indicábamos con Agamben– trabajando con el corte del verso, es decir con esa cesura que indica, en la gráfica, el punto indecible entre fin y comienzo y, con ello, el gesto esencialmente recomenzante de la poesía. Citamos a modo de ejemplo (2013: 178):

La hora donde el sujeto
introspectivo pasa
a ser dubitativo

la hora combada por el viento
donde la teoría, rama retorcida
pasa a ser

la hora donde
el sujeto introspectivo pasa
a ser dubitativo

la hora combada
por el viento donde la teoría
rama retorcida pasa
a ser

la hora donde el
sujeto introspectivo
pasa a ser dubitativo

la hora combada
por el viento, donde la teoría
rama retorcida pasa a ser.

El demorado trabajo con la «*versura*», esa instancia específica de la poesía, recuerda, al menos etimológicamente, el vínculo que la escritura aún mantiene con el trabajo manual de la materia (que señalábamos como parte de la apuesta por recomenzar la lengua) ya que, según Agamben, “*Versura*: en latín significa el punto en que el arado da la vuelta al final del surco”. Tal y como lo expone el filósofo italiano en *Idea de la prosa* (1989: 23), “la «*versura*» que, [...] constituye la esencia del verso (y cuya exposición es el *enjambement* [el encabalgamiento]), es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*)”. En ese punto de inflexión en el que el verso se lanza al vacío de la página para recomenzar en el siguiente, queda expuesto el movimiento propio de la reescritura que retoma hacia atrás (lo creado) y lanza hacia adelante (lo recomenzado). En ese gesto, dirá Gabriela Milone (en Maccioni; Ramaccioti comps., 2015: 131), la escritura se vuelve “menos un instrumento de comunicación que una herramienta de trabajo para labrar la tierra de la lengua”. E incluso allí donde la dimensión práctica de la escritura no puede homologarse sin más a la dimensión práctica del trabajo manual (como se expone con claridad en el poema de *Seudo* que reza “Para los bancarios –los banqueros no–/ es una sensación/ para los editores/ es un talento sin fecha de vencimiento/ en las fondas donde/ charlan y comen los soldados/ es un inútil”), el recomienzo de la escritura, el hacer y rehacerse constante del verso, repone metonímicamente, según sugiere Jean-Luc Nancy (2013b: 160), “el todo de las acciones productoras (*poiesis*) por la sola producción métrica de palabras escandidas [...] todo el *hacer* se concentra en el hacer del poema, como si el poema hiciera todo lo que puede ser hecho”.

En “Hacer, la poesía”, Nancy afirma que lo que la poesía hace cada vez (y recomienza cada vez) no es un sentido sino un acceso al sentido que no puede más que demorarse en la dificultad, en el sentido que se ausenta constantemente aplazado. Agamben, por su parte, añade que, en poesía, la demora en el acceso al sentido se trama, gráficamente, en la cesura y el encabalgamiento que indica la no coincidencia, la “íntima discordancia” entre sonido y sentido. Gambarotta, a su manera, intenta dar un espesor sensible a esa demora anudando la dramática general de la poesía (que es también su máxima potencia) al diagnóstico específico de nuestro tiempo, al quiebre histórico, político y discursivo que signó el fin del sentido del sentido y de la verdad (diagnóstico en el que se cifra quizás, también, la

dramática de nuestra época (y de nuestra lengua) y su máxima potencia). La demora poética, parece querer decir, cobra otro espesor si se la pone en relación con el *fin del sentido del sentido*, con el *fin de la verdad*, con un quiebre histórico, político y discursivo que su escritura no cesa de auscultar:

Ese marzo Elvira estuvo
atrapada en el mercurio de mil
nueve seis seis.

Elvira,
hacia lo único que está decidido
ni por todo el ácido del mundo.

En los días que hubo dogma, que hubo
deber, que hubo trova, que era teniente
que hubo Elvira: no hubo demora.

Si no hay dogma, si no hay
deber, si no hay trova, si no es
teniente, si no hay Elvira, si todo
se demorará rá rá rá rá rá.

Si todo se demora sin dogma
sin deber, sin trova, sin teniente
sin Elvira, si todo se
desmoronara ra ra ra ra ra. (2013: 199)

Como anunciábamos al comienzo de este capítulo, la apuesta por el recomenzar en Gambarotta no puede ser pensada por fuera del tiempo del corte del sentido y de la verdad en el que, ya sin dogma ni teniente, no encontramos más que la demora en la que su escritura se inscribe. En el terreno yermo de sentido, sin saber, sin deber y sin verdad, su reescritura “llega con demora, demorado/ se demora en la antesala/ de la demora” para rumiar allí los restos de “su mala ci/catrización” (2013: 204). E incluso allí, en el espacio dilatorio que se abre entre sentido y sonido, en la espera constantemente retardada de una verdad y un sentido que no llega, Gambarotta encuentra nuevamente material para trazar su recomienzo, para volver a anudar su escritura a lo común demorándose en el significante. Como afirmara una vez más Barthes (2009: 89):

el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «*después*»; por lo mismo, la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de *juego*.

Jugando con el significante, profanando el texto a la obra, la reescritura vuelve a ligar lo más común, la lengua, con una última utopía de comunidad no separada. Suponiendo que la hipótesis de Barthes (2009: 95) sea cierta, podemos afirmar con él que “antes que la Historia [...], el Texto consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan”.

La circulación (en su doble sentido: de movimiento y de circularidad) de lenguajes propia del texto, se vuelve en *Für einen Frühlingsplan* (2011) forma y procedimiento de trabajo tanto con el sentido como con la lengua. Una vez más, este poemario se abre anudando su escritura al terreno yermo del sentido, al campo de batalla abierto tras el triunfo del enemigo, advirtiendo, desde su título mismo, que aquí tampoco el montaje de poemas inéditos y reescritos que lo componen viene a profundizar el sentido de la obra sino, una vez más, a obstaculizar su cierre. Lo que encontramos en este libro es una nueva dificultad esta vez otorgada por la extrañeza de la lengua alemana a la cual los poemas han sido traducidos. ¿Por qué publicar en argentina un libro traducido a otra lengua? ¿Por qué editar un texto bilingüe en el que la traducción ocupa un espacio privilegiado mientras que los poemas en nuestra lengua aparecen en una posición marginal de la página, periférica (sub-desarrollada, estaríamos tentados a decir)? Una vez más, entendemos, es atendiendo a la potencia propia del procedimiento que es posible pensar en este libro otro modo de recomenzar la disputa por el sentido, de introducir desacuerdos en la gramática política (que distribuye cuerpos, tiempos, afectos, usos posibles e imposibles de la lengua) afirmando y experimentando, nuevamente, con la potencia política propia de la poesía.

En este libro, el primer poema extenso que abre la serie de escritos inéditos insiste en afirmar que el enemigo no tiene ningún interés en nuestros actos, desideratas o elucubraciones, “no quieren ver/ tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial interés/ en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos/ [...] no, no, no, nada de eso, no/ simplemente quieren que te mueras” (2011: 9-10). Lo que al comienzo de este capítulo indicábamos como uno de los efectos más dañinos de la producción capitalista neoliberal, el de fabricar subjetividades y vidas a su medida, en este libro aparece extremado por la intención última de este régimen político-económico que coincidiría sin más con el deseo de

exterminio de todo sujeto que no se adecue a sus lógicas productivas. Sin embargo, a pesar de lo contundente de este poema que parece restarle toda efectividad a cualquier acto individual de resistencia, el poema que le sigue inmediatamente insiste en la repetición de la frase “se puede” inaugurando, con ella, lo que podemos pensar como otro espacio afirmativo de recomienzo y de “negociación/ para un fin no negociable” (2011: 22), como se lee en otro verso del libro⁶⁵.

El espacio que delimita ese medio posible de recomienzo, en *Für einen Frühlingsplan*, aparece tensado por dos verbos privilegiados que completan la frase: se puede *girar* (“sobre un eje propio [...] como en una calesita unipersonal/ [...]/ y frenar para ver lo que varía”) y se puede *hablar* (o quizás sea mejor decir no se puede no hablar, o se debe hablar sin más):

No me dejan otra opción que hablar/ porque no me dejan otra opción voy a hablar/ porque no me dejan la opción primaveral/ la opción botánica, la opción magnesiana, porque/ no me dejan otra opción voy a hablar del bolso/ debajo de la silla, voy a hablar de la silla arriba/ del bolso, de la que dejó el bolso debajo de la silla/ porque no me dejan la opción que irradia/ la opción inimaginable, la opción que irriga, la opción/ por demás, en esta instancia, inmanejable/ en esta instancia inteligible voy/ a hablar de las prefecturas, la invectiva/ terráquea, los lustros de ignominia, porque/ no me dejan otra opción voy a hablar (2011: 23).

Si pensamos el modo como lo dicho funciona, además, como *dictum* que guía el procedimiento mismo por el cual se entreteje lo que se dice, podemos pensar que la apuesta de este libro consiste en girar el habla para hablar, transponerla y traducirla para ver lo que varía. Un gesto paródico, quizás, en un doble sentido. Porque si bien, en una primera lectura, podría resultar un poco ‘ridículo’ publicar en argentina un poemario traducido al alemán, ese gesto expone también, entendemos, una “parodia seria”⁶⁶ como dijera Agamben en *Profanaciones*. Según la lectura del

⁶⁵ El poema en cuestión versa lo siguiente: “Dulce cabroncito, impío vástago/ por si debe sértelo dicho otra vez/ acá queda dicho otra vez lo que debe/ serte dicho una y otra vez: negociación/ para un fin no negociable, negociar/ todo por lo innegociable. Inflíngete/ esta consigna en la carne, grábatela/ en la frente con una púa de tocadiscos/ calzate otra vez las botas y regresá/ a la estrella de la que viniste” (2011: 22)

⁶⁶ También Daniel Freidemberg (en Fondebrider, 2006: 148-149) ha hablado de parodia seria, en referencia a la poesía argentina reciente y vinculándola particularmente a la de Lamborghini. Mediante dicha expresión, sugiere, lo que se cifra no es una imitación burlesca sino “un encuentro polémico con otro texto”. En esa confrontación, parodia y reescritura funcionan como operaciones “para que advenga lo que en el choque con el modelo se desata, las fuerzas que libera el encuentro, lo nuevo o inesperado que permite concretar. Y también algo así como una operación ética: al modelo hay que someterlo cada tanto a crítica, de lo contrario hay motivos para sospechar que no

pensador italiano, lo esencial al procedimiento paródico es menos su inclinación a lo jocoso que su disposición singular para abrir “un *pará*, un espacio contiguo” (Agamben, 2009: 50) y, con ello, una relación de proximidad y distancia con lo irrepresentable, con aquello que se expone en la cesura entre lengua y discurso, lo semiótico y lo semántico, pero también entre el lenguaje y las cosas, el mundo. En el ensayo en cuestión, Agamben afirma que:

si la ontología es la relación más o menos feliz –entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre. [...] Y no obstante, de este modo, ella es testigo de la que parece ser la única verdad del lenguaje (2009: 62).

Sabemos, en todo caso, que es en esa cesura entre lo semiótico y semántico, entre el signo reconocido y el discurso comprendido (que Agamben problematiza, como dijimos, desde su noción de infancia como dimensión histórico-trascendental del hombre) donde la traducción encuentra al mismo tiempo su posibilidad e imposibilidad. Citando a Benveniste, Agamben en *Infancia e historia* (2007: 77-78) afirmaba que “puede transponerse el semantismo de una lengua al de otra ‘salva veritate’: es la posibilidad de la traducción; pero no puede trasponerse el semiotismo de una lengua al de otra: es la imposibilidad de la traducción”. Desde esta perspectiva, y en el vaivén entre posibilidad e imposibilidad, la traducción como procedimiento emerge como un lugar privilegiado de exposición de la verdad del lenguaje que no se deja ver sino en ese pasaje incompleto de los términos que tensan el arco de la significación y en el que la historia expone su lugar más propio. Para decirlo con la bella imagen de Agamben: “Sólo por un instante, como los delfines, el lenguaje humano saca la cabeza del mar semiótico de la naturaleza. Pero lo humano justamente no es más que ese pasaje de la pura lengua al discurso; y ese tránsito, ese instante es la historia” (2007: 79-80).

Si lo pensamos en esta línea, entonces, la apuesta por la traducción como procedimiento de recomienzo en este libro de Gambarotta cobra una dimensión radical en la disputa por el sentido. No sólo porque traducir un texto a otra lengua implica en sí producir un texto inédito (ya que, como dijimos, la traducción no es nunca total ni transparente) sino también porque en dicha transposición, en esa relación entre lenguas, es el propio original el que resulta modificado y su sentido

funciona, ni como modelo ni probablemente como propuesta textual; y, si funciona, funciona poco, pobremente en comparación con como podría hacerlo al reencontrarse con su parodia”.

recomenzado (en tanto en la traducción se manifiesta cierto sentido del original que no sería captable de otro modo). Ya que lo que la traducción expone y vuelve visible es justamente eso que no pasa, esa cesura intraducible que excede la comunicación porque en ella se cifra la historia, la singularidad política de cada lengua. Para decirlo en palabras de Grüner (2002: 173-174), lo intraducible que la traducción vuelve sensible no refiere a ninguna inefabilidad mística:

el *secreto* que guarda cada lengua –es decir, cada matriz de ‘competencia simbólica’ de las formaciones sociales– es la cifra de su historicidad, de su específica *politicidad*, en el sentido amplio pero también estricto de que, junto al trabajo (junto a la capacidad de autoproducción del sujeto por la transformación de la naturaleza), la lengua (la capacidad de autoproducción del sujeto por la simbolización de sonidos) constituye ontológicamente al ser social.

Desde esta perspectiva, la apuesta por la traducción en Gambarotta permite pensar nuevamente ese vaivén entre poesía política y política de la poesía en el que su escritura encuentra su lugar más propio. El procedimiento de la traducción no sólo expone esa dimensión propia de la lengua y abre con ella otro uso posible de la misma sino que disputa, también, exponiendo su imagen invertida, esa otra utopía del capital: la de la transparencia total (donde imágenes y palabras no repiten más que su propia lógica) y la de la traducibilidad o convertibilidad de toda práctica (discursiva o somática) a la equivalencia general del mercado y a la representación sin resto de la democracia. Disputar dicha utopía es hacer espacio a eso que el capitalismo espectacular busca erradicar sin más: la interpretabilidad del mundo (y con ella, su posible transformación), la crítica (capaz de introducir una diferencia en el orden total y autoevidente de lo siempre igual a sí mismo), la imagen (y la posibilidad que ella abre al retorno sintomático e intempestivo de otro tiempo, de otros usos posibles de lo dado), en suma, la experiencia de lo poético sin más. Si, como dijera Grüner (interpretando, como Agamben, las reflexiones que realizara Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (2001)), la traducción perfecta sólo le está reservada a Dios y si, como decíamos con Agamben, es ese lugar el que hoy pretende ocupar perversamente el capital con su utopía de traducibilidad absoluta, la poesía de Gambarotta no cesa de insistir en exponer el resto, esa distancia que hace posible al mismo tiempo que haya un mundo y un deseo (deseo de mundo, deseo de seguir escribiendo). Y es eso, entendemos, lo que se exhibe en su

recomenzar incansablemente la reescritura, en su negativa obstinada a ponerle un punto final al texto.

Capítulo 6

Una voz anfibia: la poética de Martín Rodríguez

Martín Rodríguez (Buenos Aires, 1978) lleva publicados ya un total de diez libros de poesía: *Agua Negra* (Siesta, 1999), *Natatorio* (Siesta, 2001), *El Conejo* (Deldiego, 2001), *Lampión*⁶⁷ (Siesta, 2004), *Maternidad Sardá* (Vox, 2005), *Paniagua* (Gog y Magog, 2005), *Vapor* (Vox, 2007), *Para el lado de las cosas sagradas* (Niño Stanton, 2009), *Paraguay* (Vox, 2012) y *Ministerio de desarrollo social* (Determinado Rumor, 2012b). A esto deberíamos sumar sus prolíficas intervenciones ensayísticas y periodísticas (en blogs, revistas de política y crítica cultural⁶⁸) y, en esta línea, el libro de ensayos *Orden y progresismo. Los años Kirchneristas* (Emecé, 2014).

Participó también –junto a Martín Gambarotta– de la Antología realizada por Arturo Carrera, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (Fondo de Cultura Económica Argentina, 2001). En ella, por caso, Martín Rodríguez define, en lo que titula *Ars poética* (Carrera, 2001: 154), un *modus operandi* que, como veremos, se sostiene a lo largo de toda su producción poética:

Hay una escena siempre, algo para ver, real. Lo que importa a eso: transgredirlo. Un diálogo, un diálogo de dos, de dos: –partirlo a la mitad:– reinventarlo, que hable una sola parte y que hable tanto hasta que hablen las dos partes en uno. Un diálogo de dos. Un diálogo que se reinventa a sí mismo. Tirados en la arena: dos que hablan, gritan, muerden y se ríen: – desde una herida o no, desde la nada:– el vacío que hable y se reinvente a sí mismo: –en dos que hablan:– así.

En este capítulo, entonces, nos proponemos explorar el modo como la escritura de Rodríguez propone una ‘reinención’ de lo dado a partir de una transgresión que opera sobre la ‘herida o la nada’ de la escena original trazando un recomienzo de la misma, en donde ‘lo que hay’ aparece dialogando y relacionándose de otro modo. De acuerdo a nuestra hipótesis específica, centraremos el análisis en la noción de “origen” que despliega su escritura como modo de recomenzar la apertura del mundo y de un tiempo contemporáneo.

⁶⁷ *Lampión* obtuvo el 1º premio de poesía del Fondo Nacional de las Artes en 2003.

⁶⁸ Martín Rodríguez trabaja en Radio Pública. Colabora en *Le Monde Diplomatique* y diario *Miradas al Sur*, así como también en las revistas *Crisis*, *Panamá*, *Ni a palos*, entre otras. Sostiene, además, desde el año 2006, el blog: *revolucióntintalimón*.

Proponemos, para ello, un recorrido por los diversos libros publicados por el autor (un recorrido no necesariamente cronológico sino temático) a partir del cual deslindaremos los rasgos específicos de esta noción de “origen” al interior del horizonte finito del sentido y del mundo que hemos delimitado. Nos detendremos a considerar, específicamente, la singular noción de “origen” que despliega su escritura en sus vinculaciones con: el agua, la lengua (primitiva y la lengua del Estado), la familia, la historia, el mito y el nacimiento.

6.1 Arruinar lo que hay, recomenzar un agua germinal

El primer poema de Rodríguez, publicado en *Agua Negra*, prefigura desde el comienzo un movimiento que será constante en su obra. Algo se rompe. La violencia política se hace sentir al punto de indistinguir lo público y lo privado; el agua, finalmente, promete una mezcla que será ocasión de transgredir lo dado y recomenzar, como afirmara en su *Ars poética*, la invención de otra relación posible con las ruinas. Citamos el primer poema (1999: 11):

estaban dando un discurso por televisión
la abuela miraba la tele
con los ojos fijos,
imaginé que lloraba,
habíamos dejado de comer en el patio
papá miraba fijo el plato, hubo
una discusión fea: mamá gritó papá gritó
cada vez que gritaban
yo iba al baño y ponía la oreja
en el piso para sentir
el ruido de las cañerías,
todo lo que me gustaba
empezaba a ser secreto.
en silencio en el patio sentados
y empezó a llover,
cada uno miró la lluvia golpear
el cuerpo y los objetos, la lluvia
hace de cada escena una sola contemplación,
papá ordenó entrar cada cosa,
la cubetera se mojó
yo escuchaba el crujido de los hielos
desprenderse por dentro
pensé en nosotros
y los tiré al piso
esperaba que se hagan agua
y se junten de nuevo

una única escena unida por la lluvia
en el patio
a oscuras

En *Agua Negra* el crujido se hace sentir en algunos significantes privilegiados: la casa ya no es Hogar, la familia ya no es Familia; ambos espacios simbólicos de la sociabilidad que otrora supieron *tener sentido* declinarán, en adelante, en un estar-juntos ya sin una relación predefinida, bajo una “sombra grande/ del tamaño de una casa” (1999: 12) rodeada de basura. Desde que la violencia parece haberlo corroído todo con su lógica, el sentido de la relación familiar estará desde ese momento por inventar. A lo largo de toda su producción poética la violencia histórico-política heredada y presente (“los militares ponen alambres a todo lo que crece” (1999: 16)), la violencia de la guerra, del deseo, de la sexualidad, de la muerte y la crueldad (que se expone incluso en los espacios más cotidianos, para quien aprende, por caso, “la muerte como una operación de desplumaje/ de evitar que grite la gallina/ atándole un hilo al pico” (1999: 44)), signará todas las cosas en su potencia de ser cenizas (“el viento va a arrastrar/ las cenizas por la calle/ va a guardar cenizas,/ la muerte reduce así/ y limpia” (1999: 13)).

Pero, como decíamos, en este poemario serán principalmente las figuras-guías familiares, la paterna y la materna, las que aparecen arruinadas por la violencia dejando expuesto el fraude de las certezas que otrora supieron ordenar la fe en un progreso político y desarrollista. La figura paterna que ocupaba el eslabón más sólido de construcción de “la gran industria la política la familia”, aparecerá arruinada o vaciada de sentido para esta poética que, por caso, en un poema cuyo significante privilegiado es “papá” no cesa de signarlo como un “auto viejo” (1999: 18-19):

[...]
con los brazos caídos, papá
parecés una bolsa de papas o un toro
¿vos construiste edificios?
¿la corteza dura de las casas
piedra sobre piedra? no llego a vos
estás alto, la armadura reluce
como una estrella fría.
eras del ejército alemán
tu sonrisa saludando desde arriba
de un Panzer a espaldas de una ciudad destruida,
mirada seria a la cámara
en las manos el diploma de abogado,

fotos llenas de niebla en cajas viejas.
de noche en casa
pasabas una gasa con alcohol puro
a las botas negras, el cigarrillo prendido en los labios
–esto da brillo– decías
el revólver en el bolsillo del saco.
dormido papá es un auto viejo
la gran industria la política la familia
rompió y soldó lo roto dentro suyo,
un perro que nunca corrigió su ternura
[...]

Arruinadas las figuras referenciales y garantes del orden de lo familiar, la casa como espacio simbólico será la que más resienta la pérdida del sentido, la que evidencie con mayor contundencia un cierre del sentido sobre la podredumbre y el abandono que alcanza, no sólo al espacio físico –casa- y las relaciones que suponía cobijar, sino sobre todo al sentido que esa palabra supo tener en nuestro lenguaje. Citemos un poema que así lo indica (1999: 42):

el sentido de la palabra casa no lo podés
cambiar
la casa en su sentido de juntarnos, mamá,
es la palabra que no me podés quitar
de adentro, el sentido de la casa
es estar juntos, si
se destruye
lo que queda es agua negra,
el espacio que nos abandonamos.
lo que la casa hizo de nosotros
nos dejó un agujero
lo que la palabra
hizo fue destruir, lo que el sentido
que dimos a la palabra casa
destruyó es lo que une:
cuerpos entre piezas de una casa
cuando se cierra el sentido, así siempre:
girar en el principio ¿sí? ¿es así
mamá? el silencio cuando
se cierra el sentido
acaba con lo que se querían,
lo que la casa hizo de nosotros, lo que
la palabra casa creó como origen
es agua negra en nosotros:
nos daba el sentido como refugio
y se pudrió.

El sentido que nos era dado como refugio se pudrió y, con él, es todo un sentido de familia (y todo un sentido familiar) el que aparece arruinado. Pero, en Rodríguez no se trata, sin embargo, meramente de un gesto destructivo, de una descomposición sin más de la Familia. Como dijera Selci (2006), “lo verdaderamente revulsivo de Rodríguez no es desde luego que cuestione o descomponga la familia (nada más fácil hoy), sino que, al contrario, la mantenga a toda costa”. Pero un “a toda costa” relativo en tanto tampoco se trata de defender un orden inmutable “desde una perspectiva mojigata anticuada, sino desde una mirada que más bien pretende superar el presente, ver su contradicción y sus posibilidades intrínsecas sin retrotraerlo a un nostálgico y falso pasado feliz” (Selci, 2006). Como veremos conforme avance el análisis, lo que parece primar en Rodríguez es el gesto que traza la genealogía de algunos imaginarios sedimentados y estabilizados (de la familia y sus figuras (Madre, Padre), por ejemplo) para sobreimprimirles un fondo arcaico heterogéneo a su lógica cuya fuerza desestabilizante marca el ritmo de sus contradicciones en el presente.

Si nos detenemos en la pequeña plaqueta que Rodríguez publicara en 2011 bajo el título *El conejo*, vemos por ejemplo una familia que se compra un conejo (no un gato) y ve espejada en los ojos de ese animal extraño, menos mascota que objeto de caza, su costado menos doméstico, más animal, la contradicción que habita:

y ponele que él dice, o escribe en su diario:

«Estuve bajo la sombra del árbol, o al sol en invierno sin ver a nadie.
El jardín es frío, el bosque mucho más.
Discuten, discuten en la casa, pero no se van a las manos,
respetan el reglamento al pie de la letra.
Y yo estoy perdiendo el miedo a la muerte.
La más chica cada noche me trae una zanahoria, me dice
cosas que no entiendo, me acaricia, mientras yo endurezco el cuerpo
mucho más, lo contraigo, a veces te juro
que quisiera ladrar, o mover la cola, retribuirles
de alguna forma tanto amor, tanto amor.
Y casi no me aburro,
las especies guardamos en la memoria imágenes de cacería,
en una vi cómo mataron a mi abuelo,
pero la de mi padre no sé
si la podría soportar». (2001b: 4)

El conejo, como los hombres, parece decir Rodríguez, guardan “en la memoria imágenes de cacería” (2001b: 4), o como dirá luego en otro de sus libros, lleva en el cuerpo “la rabia [que] es la conciencia etérea de una riña” (*Lampión*, 2004: 50). En el espacio común que comparten, la casa deviene menos casa que corral y el jardín, menos jardín ordenado que bosque: “Quiero decir, todo conejo vive en un bosque,/ hace de la casa un bosque” (2001b: 2). Y es allí, al interior de esta “gran parataxis” (Rancière, 2011b: 61) que expone el sin medida común del sentido familiar vuelto, ahora, ominosamente extraño, que lo común debe ser re inventado y recomenzado imaginando nuevas relaciones posibles de sentido. Quizás por ello, al final del poema de *Agua Negra* que citábamos anteriormente (Rodríguez, 1999: 42) se delinea ya lo que será uno de los medios privilegiados de recomienzo para esta poética, es decir, también, uno de los medios privilegiados para abrir un mundo, un sentido y un tiempo contemporáneo:

cuando se cierra el sentido, así siempre:
girar en el principio

Allí donde lo dado ya no *tiene sentido*, se tratará de hacer sentido al interior de este horizonte *structivo* del que recibimos menos un conjunto que una co-presencia donde la relación y el vínculo de esa reunión debe aún ser imaginada.

6.2 Acercarse al origen, aferrar lo contemporáneo

En el capítulo 2 decíamos que, en el horizonte finito del sentido, la tarea era la de llegar a imaginar un tiempo, un modo de estar-juntos que sea nuestro y del que podamos ser contemporáneos. Afirmábamos, también, siguiendo las definiciones de Agamben, que uno de los modos posibles para llegar a ser contemporáneos radicaría en poder signar el presente como arcaico, en entablar una relación con un origen que aún opera en el presente aunque no coincide sin más con él. Repongamos aquí, en extenso, la cita correspondiente a *Desnudez* (Agamben, 2011: 26):

La contemporaneidad se inscribe, en efecto, en el presente, signándolo sobre todo como arcaico, y sólo aquel que percibe en lo más moderno y reciente los índices y las firmas de lo arcaico puede ser su contemporáneo. Arcaico significa: próximo a la *arché*, es decir, al origen. Pero el origen no se sitúa solamente en un pasado cronológico: es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en este, como el embrión continúa actuando en los tejidos

del organismo maduro, y el niño, en la vida psíquica del adulto. La distancia y, a la vez, la cercanía que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esa proximidad con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente.

Recuperamos particularmente esta definición de Agamben porque desde sus comienzos la escritura poética de Rodríguez, podemos afirmar siguiendo a Mario Arteca (2010), “presenta una idea focal de génesis”, de origen cuyo elemento privilegiado es el agua. En este punto, entonces, la pregunta que quisiéramos guiara el análisis será: ¿de qué modo se imagina en la escritura de Rodríguez la relación con el origen y el agua?, ¿es posible pensar este trabajo imaginario sobre el origen acuático como un modo de recomenzar la creación de un mundo y la relación con el lenguaje así como también de aferrar un tiempo contemporáneo al interior de un pensamiento finito?, ¿y qué idea singular de origen se traza en esta escritura?

La relación del agua con el origen insiste a lo largo de todos los libros de Rodríguez (y la crítica no ha dejado de indicarlo). Sabemos, por lo demás, que no estamos ante la primera escritura que vincula el agua con la vida y el origen. La relación en general del agua con el origen ocupa un lugar privilegiado en la gran mayoría de los relatos que a su modo piensan la vinculación entre materia y vida: relatos míticos, discursos religiosos, científicos, psicoanalíticos, simbólicos, literarios, etc., parecen coincidir en otorgarle a este elemento un lugar central en el desarrollo de lo viviente y en el pasaje que marca el desplazamiento de la vida del agua a la tierra⁶⁹.

⁶⁹ Si bien no podremos reponer en este trabajo la multiplicidad de sentidos que ha convocado la imagen del agua en los diversos discursos que conforman nuestra tradición (míticos, religiosos, psicoanalíticos, literarios, etc.) creemos importante señalar algunos de los matices más recurrentes de esta pluralidad de sentidos y que parecen estar funcionando en la escritura de Rodríguez. A modo de ejemplo referimos, para ello, al diccionario de símbolos de Cirlot (1992) que reseña, bajo la entrada “Aguas”, el modo como se vinculan en ella el origen y la vida. Según Cirlot esta “protomateria” “simboliza la fecundidad”, el “principio y fin de todas las cosas de la tierra” siendo en algunos casos incluso “la sustancia de la que surgieron todos los dioses”. Ésta, nos dice, es también “interpretada como símbolo del inconsciente es decir de la parte informal, dinámica, causante, femenina del espíritu. De las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre”. En la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos el agua, afirma, llega a erigirse en “símbolo de la insondable sabiduría impersonal”. De ahí que “La inmersión en las aguas significa el retorno a lo prefornal, con su doble sentido de muerte y disolución pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”. “Oannes, el personaje mítico que revela a los humanos la cultura, es representado como mitad hombre y mitad pez”.

Resulta interesante recuperar, también, los aportes de Gastón Bachelard quien, en *El agua y los Sueños* (2011), por ejemplo, analiza la ensoñación poética de quienes deparan en la imaginación de este elemento como modo particular de vinculación con la infancia y el origen, que excede los

Pero si bien parte del potencial vital de lo acuático que insiste en lo simbólico resulta recuperado en la escritura de Rodríguez a la hora de trazar el “origen”, el uso singular que su escritura hace del agua impide reducirla a la explicación pre-moldeada de lo simbólico (se trata, una vez más, de reponer en la lectura el dinamismo histórico de esa imagen, de no detenerla en la reificación del símbolo). Para empezar, en esta escritura poética (a diferencia, por caso, de una cierta simbología religiosa) desde sus comienzos se afirma que el agua no purifica, ni limpia; tampoco borra lo manchado para comenzar de nuevo el día después del fin (o del diluvio, por ejemplo). “Ni el agua lava/ la mancha original/ oh árbol engañado”, leemos en *Natatorio* (2001: 13) o, como reza otro de sus versos, “no se esfuerza/ por limpiar/ las manchas/ heridas en su lugar/ el agua mezcla/ no lava” (2001: 18-19). El origen, en la escritura de Rodríguez, pareciera recuperar más bien la potencia del agua que supo mezclar los principios seminales contenidos en los demás elementos orgánicos para hacer algo nuevo con *eso que ya estaba ahí*. En este sentido, se trata menos de postular un origen *ex nihilo* que de reimaginar y exponer el *arché* como un espacio posible para recomenzar, a partir de lo que hay, un nuevo campo de relaciones. Un *arché* que, como veremos, no opera como raíz enterrada en el tiempo pasado sino que signa, en el presente, un trascendental-histórico, un espacio de diferimiento, de no coincidencia, un “contra-tiempo”, como dijera Werner Hamacher (2012: 178), desde donde Rodríguez vuelve a pensar ese salto que es la historia.

Y para ello recurre a la potencia simbólica pero trabajando, como afirma nuevamente M. Arteca (2010), “desde el vaciamiento de lo simbólico” para proponer una simbología imaginaria “en un sentido menos –justamente– simbólico”. Si, desde una perspectiva clásica de estudio del símbolo éste aparecería como la manifestación sensible de un significado reconocible, lo que se expone en la escritura de Rodríguez, en cambio, es un trabajo con lo que queda del símbolo al interior del diagnóstico que hemos trazado del régimen estético (y ya no

límites de lo biográfico y del realismo. Para este autor el agua contiene una veracidad poética, expone la fidelidad a un sentimiento humano primitivo y a un temperamento onírico fundamental; ella permitiría imaginar esa vida primitiva, lo que el autor, en *La poética de la ensoñación*, denomina “antecedencia del ser” (2011b: 165). Tan sólo las ensoñaciones materiales, nos dice, “nos ayudan a descender tan profundamente en nosotros que nos desembarazan de nuestra historia, nos libran de nuestro nombre” (2011b: 150) y permiten así ‘reimaginar’ la ‘noche de los tiempos’ que existe en los hombres y que, sin embargo, “no podrá ser nunca una ‘noche de los tiempos’ vivida” (2011b: 173).

representativo, con Rancière) y del fin del sentido dado, en Nancy. Es decir, un trabajo con el símbolo que, como exponíamos con Nancy, no es más que la figura o la imagen de la relación y el vínculo que crea y produce la exposición singular del ser-con, del estar juntos.

Es en este sentido, entonces, que podemos afirmar que el procedimiento desplegado por la escritura de Rodríguez consiste en arruinar lo dado, recuperar lo que hay y mezclarlo para recomenzar un nuevo origen de la vida-en-común. Y esto mismo vale, también, para pensar el procedimiento que despliega su escritura poética como modo de trazar para ella un origen de palabra que recupera y mezcla el *hay* común e impersonal de la lengua, de la tradición, de la cultura, de la historia, de la literatura, etc. Porque la escritura poética de Rodríguez- podemos pensar jugando con los títulos de sus primeros libros- traza con el lenguaje en el *Agua negra* de la historia un *Natatorio* que concentra los distintos elementos de la vida con sus materiales orgánicos y simbólicos, mezclados a alta temperatura, en ebullición. Lo que sale, entonces, es el *Vapor* de este caldo seminal, vapor que recupera los restos de los grandes relatos y saberes de la tradición pero como partículas flotantes que han dejado atrás la pesadez solidificada del sentido consolidado (del Saber, la Verdad, la Historia) para ser recuperados, en cambio, en ese umbral que traza el pasaje que conserva no tanto las cosas, los conceptos o las relaciones entre ellos, sino su potencia.

Situada en ese pasaje, la mayoría de los libros de Rodríguez se escriben literalmente sin mayúsculas, inscribiendo en la sintaxis misma que la escritura no comienza tras un punto ni termina en éste, sino que se recomienza *in media res*, en el medio de lo ya dicho y de lo por decirse. Pero también indicando, con esta elección, que los elementos de la tradición que allí aparecen recuperados se encuentran “minusculizados”, disminuidos en su pretensión totalizante, conservados como restos, escombros de una construcción milenaria de sentido ahora derrumbada pero cuyas ruinas aún conservan el potencial creativo de la escritura y de la imaginación de lo común.

Rodríguez bucea en las ruinas y al hacerlo ya no encuentra –como Giannuzzi– motivos para un canto melancólico sino tan solo la posibilidad de recomenzar con ellos, lúdicamente, como un niño que juega con los desechos del derrumbe. Como ya lo afirmara Walter Benjamin en el pasaje de *Dirección única* (1987: 25) “Terreno en construcción”, son los niños quienes se sienten atraídos a los

residuos y los “utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a lo que con ellos elaboran en su juego”.

Y esto dice al menos algo en torno a esa noción de “origen” que intentamos pensar. Porque lo que Rodríguez repone no consiste más que en una *strucción* de imágenes, sonidos, palabras, cosas, cuerpos. Y es a partir de ello que intenta, en la lengua, recomenzar la topología y el momento a partir del cual se da lo que hay, pero sobre todo se da una cierta distribución o reparto (en términos de Rancière) de eso que hay y de las relaciones de cercanía y distancia que se pueden establecer entre (y con) la multiplicidad de cosas que lo componen. Y lo que hay en principio en esta poesía es, *a grosso modo*, lo que hay, a secas: niños, familias, materia, elementos, animales, plantas, cosas, muertes (por nombrar sólo los rótulos y no abundar en la enumeración; aunque en esa discreción para con el lector perdamos lo que realmente hay, por caso: huevos, pelos, lobos, sapos, gallos, baba, leche, vino, agua, flores, balas, partos y un largo etcétera que igualmente, ya lo sabemos, no podríamos inventariar con pretensiones de exhaustividad ya que, de hacerlo, el mapa coincidiría con la obra poética misma).

La escritura de Rodríguez, podemos decir entonces, indaga en los orígenes de la multiplicidad de lo que hay y al hacerlo traza el nacimiento de algunas de las ‘construcciones’ más importantes de nuestro tiempo: la de la familia, el sujeto, la lengua, el Estado, etc. En palabras de Díaz (2011: 50), Rodríguez “va de la célula a la familia y luego al país en una historia que tiene la densidad de un mito”; o, como dijera, una vez más, Selci (2006), contra el conformismo y el cinismo imperante, Rodríguez “acepta el presente como lugar de intervención sin limitarse a aceptarlo como lugar de la verdad”. Y opta para ello por la exposición de un origen plural que recupera el agua como imagen fundamental para indicar el momento de la distribución del que el presente es deudor en toda su complejidad temporal.

Como decíamos, esta modulación de la escritura de Rodríguez ha sido señalada por la lectura de quienes han reflexionado en torno a su poesía en diversos ensayos, artículos breves o reseñas⁷⁰. En la mayoría de los textos críticos

⁷⁰ Al respecto véase por ejemplo: Llach, Santiago, “Algunas ideas en torno a *Lampião*” (2004); Selci, Damián, “Martín Rodríguez, o por qué mantener a la familia” (2006); María Laura Romano “Aguas prohibidas: el paraíso perdido y las luchas federales en torno a la libre navegación de los ríos. Una lectura de *Paniagua* de Martín Rodríguez” (2007); Mattoni, Silvio “Rodríguez: el nacimiento del

referidos se indica la coexistencia de al menos dos dimensiones temporales ligadas a la exposición del origen en su vinculación con el agua, como lo son, por ejemplo, la de lo mítico y la de lo histórico-político. Habría, en este sentido, en la poética de Rodríguez, un imaginario acuático recurrente en donde se vinculan, por un lado, un origen mítico anterior (“pre-natal”, “amniótico”) y, por el otro, un origen histórico y político del sujeto, de la lengua y del Estado-Nación argentino; ambas dimensiones que, como veremos, se van acentuando conforme avanzan sus publicaciones. Nuestra lectura intentará articular ambas dimensiones temporales (dimensiones que, en la crítica, no siempre aparecen vinculadas) haciendo de ellas, menos dos momentos cronológicos antagónicos, que un arco tensado y dinámico al interior del cual esta poética traza su apuesta de recomienzo más potente.

Desde una primera lectura podría pensarse que en Rodríguez la palabra coincide con el nacimiento de la vida en la tierra, que el mítico y mudo tiempo de la prenatalidad culmina allí donde nace simultáneamente el hombre y la historia, en el corte que marca el surgimiento del lenguaje. Pensado así el origen se situaría en la oscuridad acuática y uterina que perderíamos con el nacimiento y a partir de entonces no sería más que aquello que fascina por incongnosible, irrecuperable, perdido.

Pascal Quignard (cfr., 2012: 6), en esta línea, por caso, propone pensar el origen pre-natal como una temporalidad ‘impropia’ que no pertenece al tiempo de la historia en que se desarrolla la vida de los hombres y que es ‘anterior’ incluso al tiempo del sujeto mismo. Anterioridad (*jadis*) que señalaría, según sus términos, hacia “–lo fuera de la memoria, ‘el pasado antes de lo que pasó’, lo anterior sin lenguaje de la biografía, lo anterior animal de la historia” y que estaría estrechamente vinculada al agua que “viene del antaño” (2011: 18)⁷¹.

presente” (2008); Mario Arteca “Poesía y presentismo” (2010) y Marcelo Diaz “Estoy completo, se lo que me falta” (2011).

⁷¹ El pensamiento de Quignard, al abordar la relación entre el lenguaje y la temporalidad, no casualmente se nutre de figuras que en un salto a las profundidades del agua ponen en cuestión la relación del hombre con el lenguaje, lo originario y el arte. Pensemos, a modo de ejemplo, en el caso de *Butes*, aquel único remero de la nave Argos que ante el encuentro con las sirenas y su canto elige saltar al mar, zambullirse y ceder al deseo de continuidad anonadante con esa voz indistinta, a-crítica, a-orística, femenina que viene del agua (y al que Quignard dedica un libro homónimo (2011)). En otro ensayo que aborda esta problemática titulado “El pasado y lo anterior” (2010) vuelve a elegir la imagen de quien se hunde en las profundidades del agua para desplegar su pensamiento en torno a esta temporalidad impropia, “indomesticable”, que no se erige en causa de ningún efecto futuro, ni se adecua sin más a los tiempos de la conjugación verbal. Esta vez es la figura de Jonás, arrojado

Si siguiéramos esta línea, sería posible leer en la escritura de Rodríguez el retorno de un cierto origen pre-lingüístico y de una temporalidad mítica perdida para siempre. De hecho, por momentos sus versos parecen intentar trazar en la escritura el retorno imposible de un silencio ‘anterior’ al lenguaje o, para decirlo en palabras de Santiago Llach (2004: 73), a “ese momento *anterior* en que una cierta inconsciencia pone en marcha los dispositivos de la vida y del poema”. Citemos, por ejemplo, algunos versos de *Agua Negra* que parecieran homologar el momento de separación y de pérdida de lo “anterior” con aquel de la adquisición del lenguaje articulado:

lo que él no debía
preguntar, preguntale a él lo que
debía o no debía
hacer
lo que debía desnudar
de él
no debía decir
el límite de su pasado
revolverlo
hacerlo aparecer
como una lombriz por un agujerito
en la tierra
en lo que no le dejaron decir
o no debía decir
su pequeño odio
de niño cortado
por un lenguaje
que sobrevive en la piel
húmeda, [...]. (1999: 43).

O este otro poema que insiste en una línea similar (1999: 39):

¿qué aprendí de amar?
¿humedecer el deseo?
[...]
como dos abejas hacer una miel nueva
que se consume en un punto oscuro, vacío
de cuerpos que se deben separar,
tomar su sombra, su lado sordo, lobo
que se hace solo para siempre.
esa miel pegada al deseo
que iguala sueño

por su tripulación para apaciguar el mar, quien presta sus palabras a la reflexión del pensador cuando exclama al caer: “lo agudo rodea mi cabeza. Desciendo en las regiones de otro tiempo”. A lo que Quignard (2010: 10) agrega, “Sólo lo anterior demuele el pasado y devuelve su materia a la liquidez originaria.”

como si guardar una zona virgen fuese volver a nacer,
recuperar el latido de la tierra

Sin embargo, hay algo en el modo como Rodríguez escribe e inscribe el origen en el poema que se resiste a ser remitido sin más a un pasado perdido, irrecuperable, e incognoscible por el lenguaje. En este sentido, han sido diversos los trabajos críticos de quienes, sin dejar de señalar la presencia de imágenes míticas (amnióticas, pre-natales) y sus posibles interpretaciones psicoanalíticas, no cesan de advertir sobre la necesidad de vincularlas con una lectura histórica del presente, de lo que se derivaría lo que aquí quisiéramos pensar como un recomienzo contemporáneo posible.

Anahí Mallol, por caso, en *El poema y su doble* (2003: 205), señala que Rodríguez “escribe con la voz del niño en ese momento exacto en que se da cuenta que deja de ser niño” agregando, en esta línea, que:

En *natatorio* indaga el misterio de las aguas primeras: lo que pasa dentro del útero materno (y por eso el huevo con su feto en suspensión es la imagen central), lo que queda dentro y lo que se corta cuando se corta el cordón umbilical. El pasado intrauterino parece ser el origen último pero esta raíz, tras su apariencia natural, remite siempre a un cuerpo que es escrito por la letra de la cultura, de la violencia, en sus diversas facetas: sobre todo en la imagen de un padre poderoso copulando con la madre (la visión infantil y tan freudiana que no puede dejar de leerse como paródica pero como portadora al mismo tiempo de su parte de verdad) (Mallol, 2003: 208).

Damián Selci (2006), por su parte, insiste en la necesidad de no reducir la lectura de los textos de Rodríguez a la doxa del psicoanálisis; para él, su escritura trabaja sobre ese material pero éste no constituye su “verdad última”. En este sentido, afirma (Selci, 2006):

[Rodríguez] en la revista *Vox* (Número 21) presenta su poesía como una reescritura del trauma originario de la niñez. Su obra consistiría “en la madre que nos arrancaron, y en la lengua que nos dieron para contarlo”. Son obvias las implicancias psicoanalíticas de un enunciado así. Un lacaniano apresurado vería en esto, con toda razón, la ejemplificación perfecta del proceso de emergencia del sujeto (cambiar el objeto por el significante, es decir, castración). Complementando con Julia Kristeva llegamos al famoso sujeto del lenguaje poético que intenta situarse en los márgenes del lenguaje, transgrediéndolo aunque no abandonándolo porque eso significaría caer en la psicosis, etc... en suma, que busca situarse entre el objeto y el significante. Todo esto funciona muy bien –incluso le podemos sumar un poco de Heidegger, que nunca viene mal, y problema resuelto. Pero así nos estaríamos perdiendo ver en qué consiste la *actualidad* de la poesía de Rodríguez, su carácter irremediabilmente *histórico*.

En sintonía con estas lecturas, postulamos que en Rodríguez no habría (sólo) nostalgia, ni custodia de un inefable, ni tampoco invención de una temporalidad perdida a partir de la cual se escribiría un comienzo radicalmente nuevo. Sostenemos, por el contrario, que el origen que se traza en esta escritura poética no remite a una referencialidad ausente sino que, como afirmábamos en un comienzo siguiendo a Agamben, aún opera en el presente en tanto se crea y se conquista *en* la escritura misma, se recomienza en el medio del lenguaje y en el lenguaje como medio de distribución de las relaciones de *lo que hay*. Y dentro de lo que hay está toda la simbología de lo mítico así como también los saberes de la tradición, de la literatura, de las imágenes, de la política, de la historia, de las religiones, del psicoanálisis etc., lo cual hace imposible decidir por un sentido en desmedro de otro.

Por ello, entendemos, lo interesante radica en pensar, no tanto estas temporalidades en su especificidad y contradicción, sino el modo como se articulan estas dos dimensiones en su escritura; el modo como se imagina, en suma, el *pasaje* de la anterioridad prenatal a la posteridad histórica. Nos interesa pensar el umbral que media entre el tiempo anterior y el tiempo histórico porque es allí, como veremos, que Rodríguez intentará exponer y recomenzar el origen histórico-político del sujeto, de la familia, de la lengua y del Estado-Nación.

Como se lee en uno de los poemas de *Vapor* (2007: 68), lo importante parece ser menos lo mítico o lo histórico que la imagen del agua convoca, que la “extraña relación” que se da entre ambas, como un “bostezo”, o un “puente”:

es un bostezo entre
dos aguas
que no se tocaron
nunca,

puente:
un bostezo es una cosa que se da
gratis, un amuleto efímero
para templar las ganas
que el sueño... y así

entre el vapor y el agua
baila una niña
vestida de rana, sueño
y puente,
fuimos, somos, seremos:

agüita, humo, huevo y vapor.

Si el corte que signa el fin de una continuidad infantil traza el ingreso al orden de la Historia y el Sujeto, la apuesta de recomienzo de Rodríguez deberá ser situada justamente en ese umbral, en ese puente, en ese bostezo que es el lenguaje y que, desde ahora, será el campo de batalla donde se libre la lucha por un recomienzo posible. En ese 'entre', como veremos, la literalidad y transparencia que parecía primar en *Agua negra*, así como también su última utopía de disolución en una unidad continua y sin conflicto (recordemos los versos del poema ya citado (1999: 11): “esperaba que se hagan agua/ y se junten de nuevo/ una única escena unida por la lluvia”), cederá poco a poco, en *Natatorio* y *Vapor* –y luego en sus libros posteriores–, a un agua-caldo como origen de “un mundo que pugna por diferenciarse” (Díaz, 2011: 48), a un natatorio en ebullición del que emergerá un lenguaje renovado. Un lenguaje líquido, infantil incluso, que no viene dado sino que deberá ser conquistado en el medio de la lengua, nuestra lengua, y en nuestra lengua como medio. Como dijera, una vez más, Anahí Mallo (2003: 206-207):

Martín Rodríguez sabe bien que la unificación lingüística de la comunidad se transforma en factor decisivo de la centralización del sentido (la lengua nacional) y se ubica en la zona de conflicto, ahí donde se nota que imponer una monoglosia a una materia constitutivamente heteroglósica es también un proceso de hegemonización del sentido común. [...]

Si la utopía es la de guardar una zona virgen para volver a nacer, recuperar el latido de la tierra, de lo que alguna vez nos contuvo y fuimos su misma falta de forma, hace del poema esta tierra o agua del renacimiento en tanto se inventa esa voz que evalúa hacia atrás y hacia adelante y elige su momento de quiebre como su única posibilidad de ser [...].

Insistamos, entonces, en la pregunta: ¿cómo imagina, cómo se inventa Rodríguez esa voz, esa lengua en estado originario, en un estado que no remite a un protolenguaje perdido sino a una cierta disposición fluida en la que es posible pensar el recomienzo como mezcla y redistribución de lo dado?

6.2.1 Recomenzar la lengua: una voz anfibia

Comencemos con un pequeño rodeo. En *7 Sentencias sobre el 7º Angel*, Michel Foucault (1999) recupera el pensamiento de Jean-Pierre Brisset, quien se

dedicó a investigar el origen primitivo de todas las lenguas desde la certeza de que una lengua anterior y diferente, que hubiera dado lugar a todas las otras por derivación, no existiría ni existió jamás. Según Foucault (1999: 47), Brisset hubo de “convertirse de nuevo en un niño para comprender la ciencia del habla”, para saber que lo que se descubre en el origen es la lengua tal y como hoy la hablamos sólo que en estado fluido y en estado de juego. El origen primitivo del habla, según Brisset, sería entonces, ya no “una lengua suprema, elemental e inmediatamente expresiva” (1999: 12), sino un lenguaje en emulsión en donde “las palabras saltan al azar, como en las ciénagas primitivas nuestras ranas antepasadas brincaban según las leyes de una suerte aleatoria” (1999: 14).

Para Brisset, la posibilidad de exponer en la lengua el estado originario radicaría en un saber reconducir las palabras al estado anfibio que les dio origen. Porque tal y como puede leerse en la *Antología del Humor Negro* de André Breton, Brisset había arribado finalmente a la conclusión de que el hombre desciende directamente de la rana. Hallazgo al que llega, en palabras de Bretón (1991: 207), por un lado a partir de su teoría según la cual “todas las ideas enunciadas con sonidos parecidos tienen un mismo origen” y, por el otro, por la constatación de la semejanza de las dos imágenes iniciales del hombre y el anfibio, que acercan en aspecto al renacuajo y al espermatozoide. “De esta forma –continúa Bretón (1991: 204)– [Brisset] desarrolla, sobre un fondo pansexualista de gran valor alucinatorio, [...] una serie vertiginosa de ecuaciones de palabras [...] y constituye –de este modo– una doctrina que se considera la llave cierta e infalible del libro de la vida”. Mediante el juego sonoro que imagina las escenas violentas y deseantes que habitan en la distancia que se abre de una palabra a la otra, Brisset deja oír los sonidos y los cantos que “forman poco a poco ese gran ruido repetitivo que es la palabra” (Foucault, 1999: 25).

Convocamos el pensamiento de Brisset –vía Foucault– para recuperar la posibilidad de pensar en la escritura de Rodríguez un habla anfibia que confía, como Brisset, en que “la palabra lo es todo” y que ella “conserva en sus pliegues la historia del género humano de los primeros días” (Bretón, 1991: 204-5). Pero habla que sabe, como dice Foucault (1999: 23), que “la palabra sólo existe incorporada a un escenario en el que surge como grito, murmullo, mandato, relato”; escenario en el que se expone, de una palabra a la otra, el sinfín de batallas, episodios, amoríos y gestos que le dan sentido. Porque “la palabra no aparece cuando cesa el ruido; –

dice otra vez Foucault (1999: 26)– viene a nacer con su forma bien recortada [...] cuando los discursos se han amontonado, acurrucado, aplastado unos contra otros, con el recorte escultórico del susurro”.

En este sentido, pensamos que la escritura poética de Rodríguez no busca el origen de la lengua atrás en el tiempo ni se lo representa como sido, perdido, olvidado (o al menos no solamente) sino que lo crea en el propio decir del poema. La escritura *hace* la lengua primitiva, descompuesta, fluida y jugada en el fraseo de sus versos. No busca una lengua anterior como raíz enterrada en el origen del tiempo, sino que recoloca la lengua en su estado líquido, lúdico, primitivo en donde cada frase condensa en un mismo gesto el concierto de gritos que la ha moldeado y expone al mismo tiempo “una masa indefinida de enunciados, y un chorrear de cosas dichas” (Foucault; 1999: 19).

Como lo afirmara María Salgado (2008) en una breve reseña de *Vapor*, “lo que se toca dentro del agua del poema de Martín queda pringado, queda hilado sin raíz, con humedad, queda empapado”. En *Vapor* la palabra se vuelve cavidad sonora de la que brotan árboles, gritos, nidos. La escritura del poema se vuelve entonces ciénaga, río del que chorrea el murmullo de lo ya dicho y repetido en la impersonalidad del plural. La escritura traza imágenes de un origen en el que la filiación se interrumpe por exceso, por brote; proliferación de la que caen, como frutas, niños a un jardín fértil y salvaje:

niños encantados de la muerte de los cuerpos de las flores
arrancadas de los cuerpos de los pelos,
alguno dice ya ‘vellosidad’
y el otro le dice ‘no, belleza’
y otro dice:
‘las uñas crecen siempre hasta en los muertos’
y otro dice:
la belleza se defiende con uñas y dientes
de leche’
y otro dice:
‘cómo se enreda la lengua
y en el sonido crea un movimiento,
una cinta flotante y continua de luz
se adhiere a las cosas
y las abandona también (2007 :16)

Así, entre el vello y lo bello, entre los cuerpos y los muertos, en la distancia que abre la diferencia de un fonema o una letra (de la “v” a la “b”, de la “c” a la “m”), en el enredarse, como escribe el poema, de la lengua y el sonido, centellea toda la

historia compleja de lo viviente en donde animales, plantas y hombres convocan sus fuerzas más potentemente vitales de erotismo y muerte. El poema se dice entonces como fiesta en la que se celebran las infinitas reuniones posibles entre los seres más diversos; composiciones que se trazan en continuidades paradójicas guiadas algunas veces por el deseo, otras por la mera semejanza visual, e incluso por el juego con el sonido. Recolocando nuestros sonidos significantes en aquel estado primitivo del lenguaje, Rodríguez permite volver a escuchar aquellas gargantas croantes que aún insisten en la palabra, donde *hay lo que hay* sólo que vinculándose de otro modo.

Contra el reparto policial de los lugares que instauro un orden monológico de distribución de los cuerpos y los discursos, Rodríguez propone una política de la lengua que recomienza su origen fugando por la tangente de lo establecido y proponiendo otra distribución posible. Una distribución que, lejos de configurar nuevas clasificaciones y órdenes, trabaja al interior del horizonte *structivo* (Nancy, 2011) exponiendo todo el poder del *con*, que es menos el de la construcción que el del conglomerado que crea por asociación, contagio, afección y derivación. Como afirma Marcelo Díaz (2011: 49):

La poesía de Martín Rodríguez no es “política” en términos convencionales, no es realista, no “habla de”. Es política porque su palabra avanza por contagio, porque se cocina en un pañal, porque corta con un puñal, porque de la sangre, el semen, la leche hace un origen que está siendo, permanentemente, y ese origen es ya una paradoja, es violencia y es unión, es lo que construye y es lo que duele, es un origen que no se estabiliza ni se deja estabilizar. [...]. Ya sea por el sonido, ya por literalizar frases coloquiales o por superponer imágenes, el lenguaje de la poesía de Martín Rodríguez procede por contaminación; no razona: deriva. Una palabra lleva a otra palabra, una palabra se monta sobre otra. La cadena sintagmática avanza por empatía, lo opuesto de la argumentación médica⁷² aplicada a la política.

⁷² Reponemos a continuación la referencia al discurso médico que M. Díaz convoca para pensar su uso violento, normalizador e instaurador de un orden unívoco, al cual opone la apuesta política de Rodríguez de trabajar a partir de la mezcla y el contagio. Al inicio de dicha reseña, Díaz, a propósito de las invocaciones de dicha discursividad en relación a la dictadura que gobernó Grecia (entre 1967 y 1974) realizadas por el coronel G. Papadopoulos y el entonces director del FMI, D. Strauss-Kahn, escribe: “Este discurso médico normalizador, en su pasaje de una dictadura militar a las imposiciones de un organismo económico mundial, nos es familiar. Conocemos el relato de aires hobbesianos: el cuerpo social es un cuerpo enfermo que necesita una cura para desarrollarse, como todo cuerpo enfermo, y las medidas necesarias para alcanzar la salud han de provenir de una voz de autoridad. En el caso de la metáfora médica, esa autoridad es ‘científica’, y es precisamente su cualidad ‘científica’ la que sustrae la política de la escena: no es posible discutir con el médico porque el médico sabe de tu cuerpo más que vos mismo. Ya estén en boca de militares o de economistas, estas metáforas corporales son asépticas y violentas: tanto si se trata de extirpar el mal del cuerpo social como de la aparentemente bienintencionada medicación del FMI, lo que se busca es separar lo que se mezcla, lo que crece sin control, lo que contagia. La última dictadura militar argentina, por

Ante la violencia soberana que impone un orden a los cuerpos desde una retórica científica, técnica, militar y bélica⁷³ instaurando un sistema que, como dijera Raimondi (2007) en relación a Gambarotta, “afecta a la lengua”, Rodríguez recomienza un origen fluido y escribe su poética desde ese lugar. Recomienza una voz de renacuajo, podríamos decir parafraseando a Díaz (2011: 48) cuando afirma que “el renacuajo es esa transición: poco más que una gota, algo menos que un animal”; una voz *anfibia*, en todo caso, que se obstina en persistir en el pasaje infantil entre el agua y la tierra. Voz que conserva para sí el estado larval inicial, obstinándose en sostener un infantilismo extendido⁷⁴ que habita el umbral que separa en el hombre al lenguaje articulado de su origen sin-habla, aunque sin poder decidirse por ninguno de los términos. Ni meramente mítico (“anterior al lenguaje”) ni meramente histórico (desde siempre ya parlante). Su escritura se desplaza entre

ejemplo, se impuso como misión ‘extirpar el cáncer de la subversión marxista’. Cuando el gobierno se ejerce en articulación con una retórica médica, cuando se habla de ‘cirugía mayor’, la salud es equiparable a la inmovilidad y su garantía es el discurso único: ‘No luches contra el médico’” (Díaz, 2011: 47).

⁷³ Citamos, por caso, un poema de *Natatorio* (2001: 35), en donde el volverse hacia el origen-huevo no puede abstraerse de una condición histórica cuya violencia se signa como una amenaza mortal: “adentro del huevo/ algo se oye? sí, entre la/ clara tibia flota un chinito llorando/ lo acercás a la luz se ven sus ojos/ dos tajitos de yilé/ tendría que enterrarlo, vio/ el hongo nuclear y trepó/ se metió por el culo de una gallina, ‘soy/ muy peque-/ ño para morir’”.

⁷⁴ Remitimos en este punto nuevamente a los aportes de Giorgio Agamben quien en un ensayo titulado “Por una filosofía de la infancia” (2012) se detiene en el extraño caso del axolotl para repensar, a partir de la perseverancia infantil de este espécimen que pone en cuestión la idea misma de evolución, la relación entre el lenguaje, el origen y lo humano. *Infancia e historia* (2007) resulta también insoslayable a la hora de abordar la pregunta por la in-fancia, como dijimos, ya no como mero hecho psicossomático superado en la etapa adulta, sino como experiencia “architrascendental” con los límites del lenguaje, que se hace en la inarticulación entre la lengua y el habla, hiato que indica que *hay* lenguaje pero que no lo *tenemos* desde siempre. Con “voz anfibia” queremos hacer referencia, entonces, a la impugnación que ambas nociones (voz, y anfibia) hacen a las interpretaciones corrientes en torno al lenguaje, a la evolución temporal y que Agamben indaga a partir de la pregunta “¿Existe una voz humana, una voz que sea la voz del hombre como el chirrido es la voz de la cigarra o el rebusno es la voz del asno? Y si existe ¿acaso el lenguaje es esta voz?” (2007: 214)

Resulta significativo también que Paolo Virno en su libro *Cuando el verbo se hace carne* (2005) depare en lo que denomina “sujeto anfibia” (2005: 231) rescatando los aspectos preindividuales que se conservan en el sujeto y en la lengua. Allí se afirma: “La noción de subjetividad es anfibia. El «yo hablo» convive con el «se habla»; lo irrepetible se entrelaza con lo recurrente y serial. Más precisamente, en la textura del sujeto figuran, como partes integrantes, la tonalidad anónima de lo percibido (la sensación como sensación de la especie), el carácter inmediatamente intersíquico o «público» de la lengua materna, la participación en el impersonal *general intellect*” (2005: 232).

Hemos realizado un recorrido detallado en torno al origen anfibia de la lengua en el pensamiento de estos filósofos contemporáneos en: “Fabular la lengua. Consideraciones en torno al ‘origen anfibia de la lengua’ en el pensamiento filosófico contemporáneo” (en revista *La Palabra*, 2015: 33-46).

ambas dimensiones temporales pero para marcar que lo que importa es justamente el espacio que se traza en el medio, el momento en que el lenguaje y la vida se exponen como pura potencia.

Así, la voz anfibia e infantil de Rodríguez recorre el límite del lenguaje como si este fuera un espaciado dispuesto para el trazado de otras relaciones y relatos que profanen aquellas clasificaciones que obligan a optar sin residuos entre dos opciones excluyentes (lengua o habla, sincronía o diacronía, historia o mito, naturaleza o cultura, hombre o animal, pasado o presente etc.).

6.2.2 Hacia una transmutación sintagmática de la utopía

*Bailando en las brasas,
bailando en las brasas,

pero pisando el agua,
apoyando la planta entera
para grabar su orden líquido
en la raíz.*

M. Rodríguez

En *Para el lado de las cosas sagradas* (2009) la violencia política y la violencia para con la lengua también se hace sentir: sus marcas se han inscripto directamente en los cuerpos, en las palabras, en el espacio compartido. Como dijera Silvio Mattoni (2009) en la contratapa de este libro: “el dolor de una época pareciera que hace vibrar el instrumento poético en un mismo tono, como si la presión del presente se ejerciera sobre los cuerpos de los que están vivos y éstos cantaran en lugar de quejarse”. “Una mala memoria está escrita con alaridos” (2009: 17) se lee, en consonancia, en uno de los versos de este poemario. Y otro añade: “si todo explota yo salvo las campanas”, la musicalidad, podemos agregar, el fluir de las palabras.

Una temporalidad extraña signa este libro, como si se dijera simultáneamente en el primer y último día, al ritmo que dicta “el arca rota de la memoria con una deriva perfecta: la de hundirse...” (2009: 15). La escritura de Rodríguez vuelve a sumergirse en las aguas para recomenzar otra cosmología, una en la que el mundo se origina de nuevo, no desde la nada sino con todo lo que hay sólo que esta vez la relación se traza no sólo por mezcla sino por contagio y transmutación:

[...] hubo un segundo de transmutación del hombre en cosa, en árbol, en mosca, en vuelo... La cruz. El agua. Las primeras luces del día. Los primeros días del mundo. No había luz. Mi casa estaba oscura. Mi familia todavía rondaba en tumulto por lo Oscuro. Era un murmullo de voces. Todas las voces se arañaban (2009: 26).

Si bien en los libros posteriores acentuaremos que el orden religioso del cristianismo se expone en su fuerza más violentamente soberana y transitiva (en tanto acompaña el desarrollo del capitalismo y configura cuerpos a su medida), aquí, en cambio, debemos decir que Rodríguez abreva en las Escrituras (y no tanto en sus prácticas institucionales) para recuperar de ellas toda la potencia poética de sus imágenes y la potencia creativa de su mito.

En la escritura de este libro, Rodríguez repone la intensidad del nombre, de la palabra primitiva (“Rozarse los bordes hacia el imán de la boca que Nombra” (2009: 21)) para emular “la fuerza/ del roble que no puede voltear/ / La fe de un paraíso talado, de un sauce llorón talado/ de un quebracho talado” (2009: 20). La aparición de “Ceferino”, un cristo con nombre nuevo, “un Cristo loco/ (sueño y horror!!)” (2009: 16), produce en su escritura una “secuencia de cambios, algunos casi imperceptibles” (2009: 22). Las ideas, las imágenes, los rezos, los muertos transmutan en carne, materia, cuerpo. Cuerpos que no perduran fijos en su estado sino que ceden su materia al cambio, al fluir creacionista de la palabra y del agua: “*Cuando te toca el agua (los dedos o los labios) te convertís en agua./ Cuando te toca la sopa (los labios o el pecho, con su talón al rojo)/ te convertís en pan (un pan negro/ lleno de hormigas/ que van hacia el desierto...).*” (2009: 9)

La escritura se traza al ritmo de un deseo, violento y místico a la vez, que se desprende de una suma atención a lo circundante, al presente, en la que lo inequivalente de cada imagen, de cada sonido y de cada experiencia se revela, como dijéramos con Nancy, como el fruto de una adoración (“La hoja de laurel que dejo junto al plato tiene el peso de un bosque, el frío, la luz” (2009: 15)). Una adoración por la que lo figural, lo ideal, lo fetichizado y lo domesticado transmuta, también, en literal, material, encarnado, sensible, salvaje, amable y cruel. Como en este poema (2009: 22) que anuncia:

Y el gallo es carne de Cristo.

Y la piel de gallina también es carne de Cristo.

Alguien me odió esa navidad que dije

¿por qué rayaron su talón arriba de cada plato?
Las palabras tienen un solo sentido.
Su vibración de campana una sola cuerda.
La lamparita
se encendió cuando mordí la
manzana bajo el árbol.

Mi abuela, mis tíos, mis padres.
La raíz de la unidad.
Hay una sola arenga que es Cristo.
Y ahí se pone todo el deseo, todo el motor de las imágenes, toda la carne.
Todo el esfuerzo por hacerlo presente. (2009: 29)

Las imágenes reflejándose unas a otras, la musicalidad de las palabras trazando con su fluidez un ritmo continuo, exponen con su gesto un mismo sustrato común e inapropiable: el de nuestro ser-con-otros (con los dioses, los hombres, los animales) compartiendo un complejo de afecciones, deseos y fuerzas que se revelan mucho más fluidas, inestables y complejas que las leyes que pretenden regularlas. En dos ocasiones, por ejemplo, el poemario hace referencia a un encuentro sexual entre hermanos (*cf.* 2009: 44, 48). Sin embargo, en este libro “Ceferino”, el Cristo que pide un nombre nuevo, ya no encarna la ley de la prohibición del incesto ni de la castidad. Por el contrario, dice: “Cuando vio el sexo entre hermanos dijo que la sangre no es ley. Lo crucificaron” (2009: 46).

El poemario pareciera indicar que en ese complejo heterogéneo de fuerzas del deseo radica lo más humano del hombre, aquello que, como veremos al detenernos en sus últimos libros, ha debido ser sacrificado para transmutar su violencia originaria en una violencia utilitaria (política, moral y lingüística), fundante y soberana:

Un gusano de seda negra en la fruta:

de la manzana
a la boca, de la cruz de madera
al árbol, de la luz
a la sombra, de Cristo al hombre,
de Cristo
al hombre, es nuestro
viaje.

Como en *Natatorio*, Rodríguez traza las huellas de este viaje en la escritura, haciendo de la lengua un “hervidero” (2009: 45) en donde la tensión irresoluble entre violencia y deseo, sueño y horror no se disuelve ni se deja estabilizar. Una vez más,

Rodríguez crea ese origen primitivo en la lengua, en un presente de pura potencia que pareciera detener el discurrir vacío y cronometrado del tiempo homogéneo en “una insólita idea de eternidad” (Mattoni, 2009). Como dijera Mario Arteca (2010), Rodríguez sabe que “el futuro es reconstrucción pura; desde las ruinas (el pasado) hasta el presente de las mitologías urbanas, ir hacia adelante no es un viaje en el tiempo, sino una reubicación sintagmática de las convenciones utópicas”

Por esta razón, el reservorio de esta lengua primitiva, originaria y lúdica que Rodríguez logra recomenzar en el poema será clave, en sus libros subsiguientes, para pensar su política de la poesía. Esta lengua fluida será uno de los medios privilegiados de recomienzo de un mundo y de un “nosotros” contemporáneo ante la constatación genealógica que advierte que el nacimiento del Estado (y, con él, del capitalismo y del neoliberalismo) instauró con su violencia guerrera y soberana una lengua monológica (paternal y patriarcal) en donde la potencia somática, continua y lúdica de la lengua fluida y sus imágenes quedó cercenada. La apuesta, entonces, consistirá en reponer ese estado de la lengua que no agotó su potencia en la historia efectiva para proponer entretejiendo de otro modo el “hilo dorado de la prosa de Estado” (2012: 11).

6.3 Recomenzar la prosa del Estado

Hay dos clases de personas: los
buscadores de originalidad y los mineros
que se internan en la roca dura de los
lugares comunes para extraer algo
nuevo. Me afilio a los segundos.

M. Rodríguez

Los últimos poemarios publicados por Rodríguez son políticos en un doble sentido: tienen a la vez un acontecimiento histórico-político como referente y despliegan una politicidad inherente a su procedimiento. Como decíamos recuperando las palabras de M. Díaz, sus poemas no sólo “hablan de” acontecimientos histórico-políticos sino que inscriben lo político en la lengua: su escritura hace del “hilo dorado de la prosa de Estado” (2012: 11) su campo de batalla y avanza, allí, por superposición de imágenes, por contagio, derivando (más que razonando) y reponiendo un “origen que no se estabiliza ni se deja estabilizar”.

Y decimos “campo de batalla” porque *Lampión* (2004), *Paniagua* (2005), *Paraguay* (2012) y *Ministerio de desarrollo social* (2012b) podrían ser pensados como cuatro libros de guerra⁷⁵. Cuatro libros de guerra y, al mismo tiempo, cuatro libros comosgónicos que trazan el origen anfibológico, a la vez mítico (de la vida, de la lengua), e histórico-político, de un mundo (el nuestro). Si tuviéramos que “narrativizarlo” y recuperar su referente explícito podríamos decirlo así: *Paniagua* delinea la precuela, el enfrentamiento entre “civilización y barbarie” que antecede a la gran guerra de la triple alianza, referente histórico privilegiado del libro *Paraguay*, como origen del Estado (capitalista y liberal). En esta constelación extraña, podríamos sumar a *Lampión* y su referencia velada a la “«guerra sucia»” (2014: 134) de los ‘70 que, en la historia argentina, culmina, según sugiere Rodríguez en *Orden y Progresismo* (2014), con una última guerra limpia: Malvinas, ese “gran teatro de despedida de un mundo, de una guerra, de guerrillas, de la guerra fría” (2014: 153) de la que los soldados volvieron “sin tierra pero con la democracia arriba del barco” (2014: 152). Al interior de este nuevo orden democrático el último libro, podría pensarse, indica el modo como el orden y el control del territorio continúa ahora como violencia soterrada en una nueva unidad de ejecución: el *Ministerio de desarrollo social*.

Cuatro libros de guerra, entonces, que hacen de la violencia su tema y su procedimiento, no solo de escritura sino también de lectura de su tiempo. Pero también cuatro “máquinas de guerra” (Deleuze, Guattari, 2002) que recuperan la guerra (en tanto modo de interiorización estatal de lo marginal) y la lectura de la misma, pero para extraer de allí modos de fuga tanto de la guerra estratégica (soberana y jurídica), cuanto del modo como su lectura inscribe sus conquistas y derrotas al interior de un régimen teológico, teleológico, arborescente y jerarquizado de poder.

Si orden, progreso y progresismo signan en la lengua el triunfo bélico de un orden monológico y de una distribución disciplinada de los cuerpos y las voces, estos tres significantes demarcarán el campo de batalla donde la imaginación poética de Rodríguez ensayará un modo de oponer una política otra de la poesía, de la lengua y del sentido. Como los mineros, Rodríguez se sumerge en la roca dura de

⁷⁵ En este apartado haremos un uso ampliado del término “guerra”. Éste no refiere siempre a una guerra fáctica, al enfrentamiento bélico entre dos o más ejércitos nacionales; funciona, más bien, como matriz de inteligibilidad de la dimensión polémico-violenta de la política que aquí proponemos pensar.

la metafísica de nuestra historia nacional (de la historia pensada e impuesta como física, es decir, como natural) para “desensamblar lo que ha sido edificado sobre los principios [y] dejar venir lo que se oculta bajo ellos” (Nancy, 2003b: 99). Signa lo contemporáneo como arcaico (Agamben, 2011: 26), hace la genealogía de los distintos nacimientos (del mundo, del sujeto, del Estado) e indica con su escritura aquel estado heterogéneo, fluido siempre en fuga de la lengua y de los cuerpos que amenaza la estabilidad de cualquier herencia y de cualquier orden disciplinado.

6.3.2 Orden, progreso y progresismo

*Yo soy lo que hice con lo que el Estado
hizo de mí*

M. Rodríguez

Como dijera L. Romano (2007), en *Paniagua* Rodríguez restablece el “paraíso perdido” pagando como precio la historización de la pre-natalidad. Lo que allí se expone, entonces, es no sólo el estadio anterior del sujeto sino también el momento previo al surgimiento del Estado argentino, las luchas que hicieron posible su fundación legislando con su soberanía la libre circulación de los ríos (ahora, del mercado). Lo que era agua-leche se vuelve entonces río aturdido por el vino y la sangre de la historia, de una historia que se escande así: “El alma perdida bajo el agua: era un niño/ de hielo, de vapor, sucedía en los estados hasta toparse con el vino/ tinto. El río vuelto vino, sangre. Antes que la sangre está el agua./ El vino, la sangre y la leche salen de unas tetas negras./ El paraíso está antes” (2005: 17).

Ambos relatos cosmogónicos (el del niño y el del Estado) coinciden en trazar una infancia acuática continua que se ve interrumpida por una misma figura: *Paniagua* es un libro dedicado al padre, literalmente. Pero de nuevo, no sólo a la función paterna que traza la separación, el comienzo del sujeto (de la lengua y la historia) sino también aquella que hace al origen de un mundo histórico-político cuya condición de posibilidad depende, primero, de una imagen singular de “Padre”, de un poder modernizador patriarcal ligado a una tecnología privilegiada: la guerra. Lo mítico y lo histórico convergen, entonces, en una imagen común: la de la modernización que llega como un toro que embiste con fuerza guerrera el fluir de lo primitivo:

El vino es el toro que llega y embiste la carcaza. La cigüeña y los perros,
parten.
Volando.
La casa de ladrillo vuela por el toro que la embiste.
Construyamos con madera noble,
con roña y canto. La política del vino y del agua chocándose en sus vasos.
Ley seca pero adentro todo mojado. Adentro el vino toro y el agua corriente
siguen su lucha
de civilización y barbarie. (2005: 21)

La política guerrera y fundante del Estado argentino viene acompañada de un hombre nuevo, de un padre nuevo con “rictus auroral de hijo único,/ de rey,/ con su ampolla susurrando que es el padre,/ que tiene que hachar y talar” (2005: 33). Una nueva configuración subjetiva para la que, como afirma otro de los versos: “La cría/ de los hijos como la cría/ del ganado como/ pisar uvas es arte/ menor, para un jefe/ de hogar” (2005: 22). Como Martín Gambarotta, Rodríguez también expone una modificación encarnada de la subjetividad que coincide punto a punto con la emergencia del Estado liberal; es en el personaje “paniagua” en donde se deja ver una transformación crucial: “Paniagua: papa celeste al principio. En el primer jardín anti-carnívoro./ El rumor del río de lo esencial y lo mortal,/ Paniagua en el umbral de un hombre: su miga amasada ya se parece a la carne” (2005: 17).

Abandonado el primer jardín anti-carnívoro, la miga amasada de esta nueva subjetividad “ya se parece a la carne”, a esa carne de cañón que ahorrará en cuerpo para ganar en progreso con la condición de negar la marca del orden material y sensible de lo somático: “Qué madre. No todo es pezón, hoguera.../ Los huevos también tienen su jardín. Sin el burdo/ semblante (permanente) de lo sexual, de lo que tiene que ser/ atravesado por el rayo de cobre de leche sólida” (2005: 39). Para esta escritura poética, Estado y padre nacen juntos con un jardín otro, una subjetividad otra y un río otro (2005: 41):

Las compuertas abiertas del llanto en río revuelto.
Pero acá no se llora. Se llora adonde hay leche.
Este es un jardín de piedras, de árboles (casi) secos.

Padre con la primera caricia te perdiste en un bosque,
llevabas el hacha en una mano
ensangrentada, y en la otra
la caricia como un
temblor epiléptico.
Te hachaste esa mano contra un tronco.
Después hachaste el tronco.
Después te revolviste en el río.

El río se tiñe, entonces, de rojo-sangre y el padre “talla su imagen viril en la moneda endeble,/ líquida, inestable,/ de los primeros intercambios” (2005: 35). Podemos decir entonces, que Estado y capital nacen al tiempo que lo hace esa subjetividad que sacrifica el cuerpo (suyo y ajeno) en nombre de un nuevo modelo soberano que se construye sobre:

Los talones de los niños que murieron pisando la uva
para el padre, día y noche, sin descanso,
en el jardín, en el baldío, en el patio
de la pensión, en la iglesia, en el campo, en toda
hora y lugar para que el padre se tome el vino
recién cosechado de la sangre
de los niños que creó con el sudor de su sexo. (2005: 53)

En el fluir turbulento que va del agua-leche-semen al vino, del vino a la sangre y de la sangre al río, se expone un hilo común: aquel que entreteje la relación necesaria entre una subjetividad occidental paradigmática, un proyecto económico (el del capital) y una tecnología política privilegiada (la guerra). Y “¿adónde lleva el río? A una ciudad que está ardiendo” (2005: 28), a un país de hombres e hijos talados, a la constatación de que “ya no existe el paraguay”.

Paraguay comienza con una imagen fotográfica en blanco y negro que cifra la continuidad de esta cosmogonía anfibológica. Delante de una tienda un señor, más atrás dos niños que no les llegan ni a la cadera, nos miran de frente. Los tres comparten el mismo uniforme de guerra. Y de nuevo, entonces, “la historia es simple” y se escande así: “cuando se acabaron los hombres paraguayos/ los niños fueron llamados: golpeaban las campanas/ como si sirvieran la copa de leche,/ bronces/ contra/ el/ tronco:/ de las entrañas/ de la tierra, como/ donaciones de pavas y de anillos,/ del fondo arcilloso de las madres,/ del talón de ellas que pisaron las últimas flores, los jazmines” (2012: 30).

La guerra de la Triple Alianza será entonces el referente histórico privilegiado de este libro. Una guerra que llevó al extremo las consecuencias de esa subjetividad vuelta carne sin cuerpo, decidiéndose por los niños, de un lado, y los esclavos del otro:

¡Atrás! Negros macacos
con la soga al cuello, ¡atrás!
que vienen silbando arriba
de sus ponys 3500 niños.

Caxias: la esclavitud es tu brazo armado
que amenaza a niños blancos y bilingües.
Frágiles campanitas de llanto amarillo
con las hebras de un té inglés bordados,
en un paraíso de campiña
y de rocío violado,
sus nombres en guaraní. (2012: 36)

La escritura poética de *Paraguay* expone en imágenes el punto extremo de complicidad entre una subjetividad cristiana y una subjetividad teológico-política que funda por excepción guerrera sacrificando el cuerpo y sus usos: “la guerra/ en su cristiandad simple: la vida es una milicia./ Los niños de esta guerra se llaman Agustín” (2012: 31). Un combate que opta por el niño que “está mejor preparado/ para la guerra/ porque sabe/ que su cuerpo no le pertenece,/ lo cedió/ a una fuerza mayor” (2012: 21). O, como afirma este otro poema, que optó por la:

Carne pura del más puro dios, Mariscal.
Ya perdiste la fundición de Ibicuy, la que nació para la obra
pública, pero qué mejor obra
pública que la guerra,
obra sobre el temperamento del pueblo
de manera que lo que empieza como entrega
con pavas y campanas
sigue con el infante... (2012: 51)

Perdida la fundición de hierro de Ibicuy, la guerra toma su lugar y lo que funda es un mundo, *este mundo*, el mundo que habitamos y del que somos herederos. Y lo funda por *fundición*. O mejor, la guerra es el espacio-tiempo de una gran fundición y “la fundición es un conventillo de utensilios y creencias” (2012: 16). “Una vez un país fue a la guerra”. Así se titula uno de los poemas que dice: “Argentina fue a la guerra./ Paraguay fue a la guerra./ Brasil fue a la guerra./ Y cada uno fue con todo lo que tenía adentro” (2012: 53). Metales, banderas, niños, creencias, lenguas. En la guerra todo vale por la dureza de su resistencia. “Madres con campanitas colgadas, los anillos dorados, las cruces,/ entrando ellas mismas al fuego, y saliendo del fuego/ con sus hijos en brazos:/ la verdadera joya familiar hirviendo” (2012: 16). Todo fundido para hacer materia de cañón, o como dice otro de los versos, para hacer “el elemento de tu moneda” (2012: 13).

La escritura de este libro se obstina en decirnos que “Hay que hacer la guerra para entrar al mundo”. “Cada caído una cruz de palo. Bienvenido al mundo”, así se lee en otro de sus versos (2012: 32). ¿No fue acaso eso la guerra de la triple

alianza?, ¿una guerra para devolverle el Orden al Caos? O, como se pregunta un poema que lleva por título las palabras de Alberdi: “¿Existe sobre la tierra autoridad alguna, por justa y liberal que sea, que no haya empezado por ser despótica?” (2012: 85). Y este mismo poema responde luego con claridad: “Las partes del mundo sin orden ya no son mundo./ El mundo es una idea donde hay países posibles,/ pequeños, recolectores, perdidos./ Cada uno expuesto al despotismo de cada uno” y del otro. (2012: 85) .

En este libro, orden y progreso coinciden en una imagen común: aquella que dibuja la línea de fuego de una bala lanzada al futuro:

Chispas
del riel sobre las vías de un tren
a vapor, quiere salir
un tren bala,
una llama pura de aluminio,
la antigüedad da arcadas
y tira su pellejo a las vías.

El viaje eléctrico del progreso es invisible.
La guerra es una fuerza sobrenatural que encoje los tiempos.
De madrugada sólo se ve el campo de batalla iluminado.
Imita a las millones de lamparitas encendidas cien años después (2012: 62)

Entonces, se trató de eso, de una guerra contra los mundos en nombre *del mundo*, de ese nuevo único mundo mundial y liberal que supo trazarse en el territorio que dibuja la complicidad entre la carne, la guerra y la acumulación de capital. Una gran fundición *para ir hacia*. Y el problema aquí son las preposiciones. El *para*, el *hacia* del cántico guerrero del “último «marchemos», y el dedo índice apuntando a un lugar porque, de fondo, había que huir hacia adelante” (2014: 152). Y adelante, lo sabemos, no hay nada. El progreso, si aún tiene algún sentido, si lo tuvo alguna vez acaso, sólo ha sido el de justificar la marcha. Y la guerra. Hacia adelante sólo resta el territorio que disputamos en el imaginario. Territorio que se figuró virgen, *desierto*, como la posibilidad inédita de fundar un mundo nuevo. Y quizás sea eso lo único certero sobre la guerra. Conocemos su movimiento pero no sus móviles. O quizás el móvil coincida con el deseo de seguir la marcha hacia un territorio imaginario y nuevo. El deseo de un burro valiente que “Quería pisar tierra, una vez” (2012: 17) y se llevo consigo a todos los niños en su delirio: “No te duermas sin cantar las nanas de la guerra –le / decía a cada una de las mujeres/ /

Pintate con carbón los bigotes, el ceño fruncido, la bala hundida/ el orificio: todo.” (2012: 17).

“Tu hijo fue a la guerra al lomo de un burro: el Mariscal./ Un burro de la historia./ Leyó todo mal. Todos los signos mal./ Fue al *muere*” (2012: 66). Terminado el poemario, y la guerra, ésta aún continúa, continúa como “guerra mental” incluso en el imperio pacificado del comercio mundial. Por eso, para este poemario, la guerra no termina en la guerra. “La guerra es la continuidad de la guerra” (2012: 74), la supervivencia latente que perdura en el presente y opera en aquello que funda como la “conciencia etérea de una riña”. Separada del campo de batalla, la contienda continúa en una “guerra mental que se libra más allá del tiempo, en nuestras imaginaciones”, en nuestros cuerpos, en nuestras afecciones, en nuestra lengua, en nuestros modos de lectura y de pensamiento, mientras hacia afuera “extendemos el campo de la paz, del orden, de la administración” (2014: 154), otro modo de violencia soterrada.

En *Lampiño*, el referente histórico político es otro. Dedicado a la Columna Norte⁷⁶, el poemario traza el exilio por los valles del personaje homónimo, expulsado por una guerra fratricida: “decirlo desde el principio:/ al final las guerras (las guerras familiares,/ o las guerras de guerrilla)/ de la casa hacen un templo/ que pronto decide su expulsión/ en consenso de espíritus:/ lampiño queda afuera” (2004: 15). Aquí la guerra cobra una dimensión diversa, aunque no del todo. Es el Estado nuevamente el que decide la legitimidad de un combate, esta vez expulsando a la clandestinidad cualquier otro uso de violencia emancipatoria que contradiga lo por él dispuesto:

«que avance más allá del límite, qué se cree?
nosotros compramos la tierra que conquista,
y siempre queda en casa, qué se cree?
el perro sin raza? el perro
con sarna? que se muerda la cola
si tanto nos odia, qué se cree?

⁷⁶ Las referencias históricas al enfrentamiento entre el peronismo y Montoneros también pueden rastrearse en otro poema, en donde se menciona la estación Morris, sede del enfrentamiento policial en el que murieron dos de los fundadores de esta última organización. El poema en cuestión (2004: 57) versa lo siguiente: “una fila de gallos viejos (el más/ viejo era pluma y hueso, en el hueco/ de los ojos un gusano...) ah/ lampiño te fusilaron con la mirada, contra el/ paredón de la estación Morris/ sin una piedad que preserve/ ese cuerpo, ese cuerpo así/ como de acrílico.../ pero tu tetilla floja y tu leche,/ rancia ración para los potros/ de una Conquista desigual:/ que se la queden los cuervos,/ que se la quede la pasión funebrera,/ que se la quede el dios de los angelitos físicos,/ / y se fueron los gallos/ de a uno por las vías...”

el licuado de nuestros polvos más gloriosos?»
dijo el abuelo
para calmar la tropa
«toda la tierra es nuestra tierra,
qué se cree? en el candelero?
el amante de la gracia de lo nuevo?
o un ángel criado en algodón
que hace de la guerra
su nueva santidad?» (2004: 16)

Lampiño queda afuera; “lampiño en patas, lampiño el del sueño crecido” vaga y canta, ahora en la intemperie, con la guitarra de otras peñas⁷⁷. Al exilio del cuerpo sintiente (“lampiño con el cuero desflecado/ [...] la piel y la carne no existen,/ solo el cráneo, el pelo no existe,/ piedra y hueso...” (2004: 13)) le sigue ahora el exilio impuesto por una teología-política que historiza el monoteísmo del dios-padre-uno en el líder que reparte, a picotazos, las voces y los lugares usufructuando “el grito de los tordos que tapan los tiros/ para reivindicar la naturaleza de todo esto” (2004: 61):

hubo un tiempo
de gallos de riña
en las altas fiebres
fermentaba la espuma
de los yuyos, de las vías

la cacería menor, la guerra
en sus formas menores, picotazos
piel de gallina, al final en el hospital se hacía
la entrega:

para los gallos la estrella federal,
para lampiño la luna y la anarquía (2004: 47)

Exiliado a la intemperie, *Lampiño* culmina con un poema (2004: 70) que dice así:
“¿Había árboles afuera, Lampiño? No, había tierra/ ¿Había un pueblo?/ No, había

⁷⁷ En “*Otra vuelta a la ida: la (in)estabilidad del lazo nacional en dos coyunturas poéticas. Lectura de Lampiño de Martín Rodríguez en la estela martinfierrista*” M. L. Romano (2007b), piensa este poemario como una reescritura de *La ida* de Martín Fierro. Allí donde en el texto de 1872, relataba la “expulsión de la casa y la familia que sufre el gaucho a causa de las guerras de fronteras; un regreso a la constricción a vivir a la intemperie, en el campo, fuera de la ley, para salvar el propio cuerpo de la vejación que inflinge el Estado”, el poemario de Rodríguez narra otra expulsión: la de “Montoneros de Plaza de Mayo el 1º de Mayo de 1974, cuando Perón elige claramente por la derecha del peronismo”. Lo que era “voz oída” del gaucho en el canto (habilitada por la prestación del cuerpo a la guerra), en Rodríguez, en cambio, deviene voz silente que indicaría la negación de esa voz realizada por el líder, voz que sólo fue útil durante la proscripción del peronismo pero que a su regreso fue expulsada y silenciada. L. Romano indica que lo que allí se disgrega es una “fraternidad corporizada”, la del peronismo, inaugurando contra la ley primera martinfierrista (‘los hermanos sean unidos’) una guerra civil fratricida que expone la inconsistencia del lazo nacional.

tierra/ ¿Había gente, y animales?/ No, había tierra/ desierta/ bíblica””. Siguiendo con la narratividad que suponíamos al principio podríamos decir que, al final de la guerra fratricida, lo que queda es una tierra desierta, un terreno yermo al mismo tiempo vacío y abierto a un recomienzo otro de lo posible.

Sin embargo, *Ministerio de desarrollo social* comienza, en cambio, inscribiendo esta apertura en una nueva opción dicotómica. A modo de epígrafe escribe: “Estado y llanura, papaíto!” (2012b: 4). Como dijera Rodríguez en el artículo “Sol de noche” publicado en la revista *Crísis* (2014b), lo que la guerra fue como obra pública transmuta ahora su poder, en democracia, a un ministerio “piadoso de relevo y conquistas de territorio” que traza su “gira mágica y misteriosa por el terreno que dejó la crisis” (2014b). Se delinea, entonces, otro modo de conjunción teológico-militar para que el Estado “corte la maleza social y permita que el ministerio penetre el territorio” (2014b), ponga el cuerpo y cree cuerpos: “*Tallaste dentro/ la estatuilla de un albino/ que se derrite al sol,/ /dejame estar/ a las puertas/ del Ministerio de Desarrollo Social,/ /una solución/ para los problemas laicos*” (2012: 4).

En un tono de escritura bastante más narrativo e irónico que el de sus otros libros, Rodríguez pareciera trazar el tránsito que va de la violencia política del orden y el progreso a la del progresismo⁷⁸. Y lo hace escandiendo el libro en seis apartados que, podría pensarse, señalan a la vez el objetivo y el plan de acción de este brazo del Estado: “bienestar social”, “territorialidad”, “reducción de daño”, “experiencia de campo”, “programa de la economía social” y “empoderamiento”.

En el primero de ellos, “Bienestar social”, la escritura avanza por frases espejadas que se duplican negadas, ambivalentes, (“El que ama al Estado, se ama a sí mismo”, “El que ama al estado, se odia a sí mismo” (2012b: 10)) y por frases tachadas que enuncian la continuidad velada entre los funcionarios de este nuevo ministerio democrático y su pasado bélico, militar y totalitario (2012b: 11): “En las oficinas no hay aire acondicionado/ porque cada funcionario es un frío/calor./ Ex Gas del Estado. / Ex SOMISA./ Ex ATC./ Ex Barrio Roca./ ~~Ex Esma.~~/ Todas unidades de

⁷⁸ *Orden y progresismo*, las palabras con que Rodríguez edita su compilación de ensayos, aparecen, en la introducción a su libro sobre los años Kirchneristas, como sus dos obsesiones. Respecto de la última de ellas, afirma (2014: 9): “La política y el Estado, que no es lo mismo pero es igual, tallaron su novela colectiva. Una escritura colectiva de arriba hacia abajo. Una pedagogía progresista que impactó, dañó y reparó: *Yo soy lo que hice con lo que el Estado hizo de mí*”. Esta frase parece volver una y otra vez, ironizada y versificada, a la largo de la escritura de todo *Ministerio de desarrollo social*.

ejecución. /~~El hilo que une a Joan Báez con Hu Jin Tao/ es el hilo dorado de la prosa del Estado.~~”

En este apartado surgen, también, los dos personajes que serán centrales a lo largo de todo el libro. Por un lado el *albino*, nacido “de la copulación silenciosa y nocturna/ del estado con el individuo. De esa violación /imperceptible” (2012b: 7); por el otro, el de la *trabajadora social*, nueva figura-madre hecha a imagen y semejanza de ese cuerpo creado por el Estado. Un poema titulado “informe de situación” (2012b: 12) delinea el modo en que se dará esta relación de ~~“amor de arriba hacia abajo”~~ (2012b: 9):

*Los trabajadores sociales son los psicólogos para pobres.
La educación popular es la educación formal para
pobres.
Dice: los pobres no tienen inconsciente.*

*Se les voló. Se les volaron las chapas.
Dice: los pobres no tienen representaciones.
Cómo se llama el que guía el estado de necesidad?
Trabajador social.
¿Cuál es el árbol de problemas?
Vos no conocés todos tus saberes,
dice escrito con tiza blanca,
debajo del árbol de problemas,
en la pizarra negra del CIC.*

En el segundo apartado, las trabajadoras sociales vueltas madres-virgenes-misericordiosas (o, “Madre-Pueblo-Corazón” (2012b: 16)) entran al territorio, con un nuevo “Evangelio” (2012b: 19) que reza así:

Todos los pobres son buenos. Todos los pobres son buenos.
—Ok, reconozco mi derrota ante el alcohol— dice uno.
Todos los pobres son buenos. Todos. Sin excepción.
—Estoy re loco— dice uno.
Ronda de pobres en el SUM.
La trabajadora social abraza lo que sueña: abraza al violador, al pedófilo, al que hirvió la mamadera y se le enchufó la boca, al que quemó el colchón, y al que dijo que vio a Cristo en la aureola de meo del colchón mientras se quemaba, la trabajadora social abraza al que le pide una entrevista en el CESAC 22, y ella lo abraza porque abraza a absolutamente toda la carne sufriente de la República Argentina, que incluye —obvio— a extranjeros.

Las trabajadoras sociales serán, de este modo, las nuevas enviadas de la milicia cristiana y democrática encargadas de trabajar, en el tercer apartado, por la “reducción de daño” en territorio. Una y otra vez ellas afirman (parafraseando irónicamente el verso que insiste en *Crawl* de Viel Temperley): “Vengo del barrio y estoy de éxtasis” (2012b: 19), “vengo de la escuela rural y estoy en éxtasis” (2012b: 87). Y aquí la reducción del daño comienza y termina con una amputación del cuerpo (“el trabajo social es un lento armisticio del cuerpo/ hasta que los pobres lo queman” (2012b: 29)), con el despliegue de un “abanico de alambres de púa en el que internaron el/ cuerpo y lo metieron para dentro” (2012b: 30). Al final del libro otro poema remodula y explicita esta relación diciendo:

Vengo de la escuela rural y estoy en éxtasis.
Vengo de la campaña de vacunación y estoy en
éxtasis. [...]
Que se multipliquen los pobres y los panes y el
éxtasis.
Trabajador social y calcáreo, el bien no tiene
erotismo. [...]
En el mundo del puro bien donde
no se garcha nunca. [...]
Lleva cemento, cal, ladrillos para construir un
mundo nuevo. Porque sí. Porque toda pobreza y
humildad es contacto más directo con la divinidad (2012b: 87).

Rodríguez pareciera indicar que el trabajo político del ministerio hace carne en el cuerpo de sus enviados esa idea de “revolución que aspira a que no nazca nada./ Crezca nada./ Un mundo viejo gobernando lo de siempre” (2012b: 34). Idea que aparece redoblada en la imagen insistente de los trabajadores sociales: “Una pareja que se castró y mutiló y que fue donando/su humanidad lentamente en forma de carne, de/ miembros, de cera, de leche seca y arroz sobre un/ plato de loza al que vienen a picar las palomas/ blancas de la paz social” (2012b: 30)⁷⁹.

La imagen de esa entrega del cuerpo en forma de carne reaparece en el cuarto apartado, “experiencia de campo”, como un dictum que prepara lo que será el “programa de la economía social”, del quinto apartado: “La fuerza de los que aman

⁷⁹ Esta misma idea se continúa en otro de los poemas que hace explícita la castración sexual. Dice (2012b: 28): “[...] De casa al barrio y del barrio a casa./ Ascenso y descenso en el premetro./ Pero no garchan nunca. /La trabajadora social y el trabajador social se aman./ Comparten todo: las frustraciones y las esperanzas,/ las mañanas de radio folclórica, las clases de guaraní./ Yoga. Constelaciones familiares. [...] /Se aman./ Hay gente que nace para el amor y no nace para el/ sexo”.

la pobreza/se representa/con un gran puño de carne picada” (2012b: 47). La economía tiene, ahora, un nuevo “Génesis/ en el principio fue el oficio, fue la mano creadora” (2012b: 51), nuevos apóstoles que bajan “cada mañana al pesebre barrial del Pueblo/Argentino con su bisturí oxidado de ciencia social,/ con su Mao, con su Marx, con sus fotocopias de/ cursillistas sobre prevenciones de salud reproductiva” (2012b: 52) y un nuevo Padre:

Padre Francisco bendice herramientas que
pidió a cada vecino desocupado
o sub-ocupado (martillo, lija, taladro,
gubia, sierra caladora, etc.)
y las puso sobre un lienzo
amarillo con imágenes andinas.

Arrojó agua para su bendición,
Coca Cola para su desoxidación
y oraciones para la liberación.

Todos chochos
con las herramientas nuevas
de la construcción (2012b: 56)

El “empoderamiento” constructivo del último apartado viene entonces bendecido por el mensajero que impone el orden por la paz, administra los lugares asignados y reza para que no nazca nada nuevo:

Dice: ama la pobreza como a ti mismo.
Dice: presévala en su pobreza.
Dice: ama al esclavo, el contacto directo de la humildad
con Dios.
Dice: ya no somos una nación moderna.

Es hermoso ver bajar de la montaña
los pies del mensajero de la paz.

Etiqueta: siempre nace lo viejo. (2012b: 72)

Su plegaria queda escrita en carbonilla al interior de la sala de espera del Ministerio:
“La alegría infinita/ del hombre que lleva/ sus herramientas en la bicicleta. [...]El trabajo es un don,/ no es explotación./ Ministerio de Desarrollo Social/ de la Nación./ Todo esto no existe. Es imaginario puro./ Puro, duro, duro, duro, duro” (2012b: 83)

6.3.3 Hacia otra economía de la violencia: (im)políticas de la imaginación

De manera singular, y teniendo como referentes acontecimientos histórico-políticos diversos, cada uno de estos libros modula y expone el modo como la violencia política opera un reparto soberano de los cuerpos, los afectos y las lenguas. A un reparto teológico-político que, “en el nombre del padre”, excluye los cuerpos sintientes para hacer de ellos carne útil, sacrificable y equivalente (para someter, en suma, por la guerra, lo heterogéneo bajo su orden soberano y fundante), le sigue luego un reparto teleológico que somete lo heterogéneo de las experiencias del tiempo a una filosofía de la historia del capital (o sea, del Estado liberal). A la crítica del orden y del progreso, Rodríguez suma luego la del progresismo que, mediante un relato piadoso construido de arriba hacia abajo, concibe los cuerpos (pobres) como carentes de inconsciente y de representaciones. Al ya trazado hurto de los cuerpos, de sus voces y sus dimensiones afectivas, le sigue ahora el hurto del imaginario, de la potencia de imaginación y simbolización de lo común, perpetuado por una violencia soterrada y pedagógica (democrática y neoliberal) que, como afirmara Rancière (2011), busca suprimir la distancia entre el saber y la ignorancia, entre la potencia y la impotencia y no hace más que reproducirla incesantemente (condición necesaria para que el Ministerio de desarrollo social no cese de existir).

Contra una lectura progresiva y excepcionalista de la historia, su poética expone –como dijera Sergio Villalobos en *Soberanías en suspenso* (2013: 24-25)– la continuidad de la violencia soberana y “su capacidad práctica para circunscribir la multiplicidad de la vida social, las formas heteróclitas de ser-en-el-mundo, a un relato interesado sobre el origen y el destino de la comunidad”. Rodríguez desmonta la ficción soberana y recorre, en “el hilo dorado de la prosa del Estado”, la relación intrínseca entre derecho y vida, entre policía y política, entre Estado, soberanía y violencia. Hace la genealogía de las formaciones que inscriben la relación entre soberanía, cuerpo y capital para exponer, como decíamos con Agamben (2011: 26), “un origen que no se sitúa solamente en un pasado cronológico [sino que] es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de operar en éste”. En las distintas modulaciones de esta relación (Guerra, Golpe de Estado, o Gestión democrática neoliberal) lo que se indica es, como afirmara John Kraniauskas (2012: 274), la repetición continua de “la acumulación ‘originaria’, en la que la coacción violenta

reconstituye formas y soberanías estatales [...], al mismo tiempo que redefine subjetividades políticas”⁸⁰.

Pero en el contexto que despliegan estas diversas formas de garantizar que no “nazca nada” o que siempre “nazca lo viejo” la apuesta, entendemos, no es sólo la de exponer y criticar el sistema ordenado y monológico sino más bien la de mostrar, con la escritura, que todas las formaciones (estatales, institucionales, subjetivas y lingüísticas) poseen su fabulación de origen y que es allí donde radica al mismo tiempo su potencia efectiva y el punto ciego que abre la posibilidad de otro recomienzo posible. Donde se afirma un lenguaje técnico-político que, como dijera León Rozitchner (2015), acompaña y prepara el desarrollo del sistema económico (capitalista y liberal) y de los cuerpos fetichizados a su medida⁸¹, Rodríguez opone otro modo de imaginación política, “*impolítica*”: imaginaciones plurales y de efectos incalculables, que usan la violencia para interrumpir y debilitar cualquier pensamiento enfático que se proponga otorgar *un* sentido a la vez verdadero, único y direccional. Traza, como dijera Rancière, otro montaje de palabras e imágenes, para construir con ellas heterotopías más que utopías, para reconfigurar lo perceptible y lo pensable bajo un nuevo régimen de significación que haga posible el diseño polémico de un paisaje otro de lo sensible, trazando entrelazamientos complejos de diversos regímenes de expresión sin una relación definida que garantice su eficacia o su interpretación. Adopta, en suma, como propone Didi-

⁸⁰ En *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*, John Kraniuskas recupera las consideraciones de Marx en torno a la “acumulación originaria” como pre-condición histórica del surgimiento del capital que opera por desposesión, para inscribirla ya no en un pasado originario, sino en un relato continuo, en el que el mismo gesto es repetido en cada instancia de reacomodo y refundación del capital. Allí afirma: “la acumulación originaria, o primitiva, es una presuposición continua, más que una presuposición que se acaba con la emergencia del capitalismo como sistema, en cuyo caso tan sólo sería precapitalista. Desde esta óptica, la violencia de la acumulación originaria acompaña permanentemente a todos los regímenes de acumulación capitalista (industrial, no industrial, financiera), al grado que se podría hablar, en palabras de Roger Bartra, de procesos de ‘acumulación primitiva permanente’” (2012: 273-274).

⁸¹ León Rozitchner en *La Cosa y la Cruz. Cristianismo y capitalismo* rastrea el modo como la construcción histórica de una nueva subjetividad fue condición necesaria para el triunfo conjunto de la economía y la religión. Allí señala (2015: 34-35): “Se necesito imponer primero por el terror una premisa básica: que el cuerpo del hombre, carne sensible y enamorada, fuese desvalorizado y considerado un mero residuo del Espíritu abstracto. Sólo así el cuerpo pudo quedar librado al cómputo y al cálculo; al predominio frío de lo cuantitativo infinito sobre todas las cualidades humanas.

Creemos que el cristianismo, con su desprecio radical por el goce sensible de la vida, es la premisa del capitalismo, sin el cual éste no hubiera existido. Puesto que para que haya un sistema donde paulatinamente todas las cualidades humanas, hasta las más personalizadas, adquieran un precio –valor cuantitativo como ‘mercancía’, forma generalizada de valorización de todo lo existente– fue necesario previamente producir hombres adecuados al sistema en un nivel diferente al de la mera economía. La tecnología cristiana, organizadora de la mente y del alma humana, antecede a la tecnología capitalista de los medios de producción y la prepara”.

Huberman (Badiou et al, 2014: 93), una *posición literaria*, una posición ética y estética para batallar en el vasto campo común de conflictos que es la lengua.

Pero quizás allí quede por pensar una sutil diferencia entre una toma de posición ética de la poesía y una política de la poesía, en cuanto al menos en esta poética, a diferencia de otras, lo que se disputa es un empaste imaginario político entre violencia, guerra y nación en un intento por proponer un montaje otro de la violencia. Una violencia intransitiva, como aquella que liberan las imágenes heterogéneas en colisión, la violencia de una palabra que recupera en ráfagas su posibilidad de ser cuenco capaz de gestar diferencias, de exponer otra relación posible de lo común, de recomenzar lo dado sin repetirlo sin más. La violencia de un deseo vital en donde *Eros y Tánatos* exhiben su potencia compleja y fluida a expensas del orden de los cuerpos que intenta fijarla en un estado simple.

Rodríguez trabaja sobre la violencia soberana pero para producir imágenes que fuguen y des-obren el trabajo de esa violencia fácilmente recuperable por el espectáculo o por la razón utilitaria, historicista, económica, jurídica o política. Si la violencia histórica trazó su estigma en el Río teñido de rojo-sangre, un río que arrastra, al mismo tiempo, “la cuna en un bote,/ las flores y las balas/ por el río Paraguay” (2005: 27), quizás debiéramos pensar que esta cita dice ya algo en torno al uso particular de la *imagen* que hace Rodríguez –parafraseando el título de otro de sus libros– “para el lado de las cosas sagradas”. Pero para el lado de las cosas sagradas, tal como lo entiende Jean Luc-Nancy: esto es, para el lado de lo *distinto*, de lo separado, de lo sustraído. Sabemos que para el filósofo toda imagen tira, saca, extrae algo, una intimidad, una fuerza. La distingue, la desata y la lanza hacia adelante y en ese lanzamiento hace su marca, su trazo (Nancy: 2014: 7). Y sabemos también que en este gesto se juega la ambivalencia misma de la violencia, aquella que es propia de la extracción y de la distinción. Reanudemos, entonces, la pregunta que nos hacíamos en el capítulo 3: ¿pueden acaso figurarse imágenes de la violencia que no sean ellas mismas *violentas* o, al menos, que no lo sean de igual modo?

Si en la cita del poema de *Paniagua* comparece la referencia a aquel pasaje bíblico del Éxodo en donde Moisés adquiere su nombre por haber sido justamente *sacado* del agua, de su cuna en el agua, quizás podamos pensar la apuesta de recomienzo imaginario de Rodríguez en colisión con este gesto. Porque Moisés, ese ser sacado del agua y vuelto “forastero en una tierra extraña”, sabemos, se convierte

luego en el indicado para sacar, él también, al pueblo israelita del yugo egipcio. Y debe hacerlo haciendo uso de una fuerza que lo trasciende y que sin embargo deberá poner fuera de sí, traer a la presencia, mostrar en un imagen prodigiosa que legitime su potencia. Una de ellas, es la de tomar agua del río y convertirla en sangre sobre el suelo, exponer una imagen violenta, o, más bien “producir la muerte inmediatamente delante de sí en un charco material” (Nancy 2003: 53).

Si es cierto, como insiste en advertir Nancy, que “toda imagen, quizás, esté al borde de la crueldad”, que “toda imagen está al borde de un charco semejante” (2003: 53), la poética y la política de recomienzo de las imágenes que traza Rodríguez, creemos, quizás debiera leerse en el revés de este gesto. Ya no un convertir el río en sangre y hacer de ésta la imagen de su violencia y la revelación total de su potencia, sino al contrario: oponer a la imagen de la violencia, la violencia de la imagen, la violencia de un exceso de sentido que no revela ya más que su gesto, que no es índice de ninguna cosa fija, que no coagula en ningún significado; como dijera Hervás (2003: 74): “la violencia del resplandor del vínculo, de su darse, que destroza toda homogeneidad, toda representación u obra, todo sentido superpuesto a la facticidad de existir-los-unos-a-los-otros”. Quizás la apuesta sea, entonces, la de convertir la sangre coagulada en río, devolver su imagen violenta a un fluir líquido, a una secreción de sentido constantemente en movimiento. Trazar, en suma, un territorio imaginario donde la politicidad es siempre una política de frontera; una frontera líquida o etérea en donde todo recomienzo se expone como mezcla y no como fundación, novedad o revelación.

“Un solo ojo para ver el orden del mundo./ Con el otro ver el agua libre en el río,/ la materia en la forma,/ el cuerpo en la luz”, anuncia un verso de *Paraguay* (2012: 85). Y en *Paniagua* (2005: 15) se lee: “Cavar. Cavar./ Cavar con la pala, con las uñas, para el círculo./ Cavar hasta encontrar la campana, la cuenca de leche”. En *Lampiño*, el personaje sigue las palabras de Jonás que le dicen: “«baja lento, en canoa/ del río a las aguas mansas,/ te hacen nacer/ de nuevo, hay un punto en que la sangre/ es una filiación cualquiera»” (2004: 23).

Rodríguez vuelve la cuna al río y extrae, entonces, de “entre las piedras, una sonrisa/ a la intemperie” (2004: 65), saborea como frutas mudas en su boca, palabras nuevas que “escupió a secas” para decir: “así acaba el cuento/ buscándole el pelo a todo,/ quiero decirte algo:/ lo que fuiste a buscar/ tuvo un peso especial, y no tu peso pluma” (2004: 67). Rodríguez repone el peso especial de esos cuerpos

con una escritura musical que recupera en la palabra el pensamiento y la acción de quienes combatieron; de cuerpos sexuados, sintientes y deseantes, sedientos, en suma, no sólo de sentido racional sino también de una experiencia vital no alienada ni escindida en donde lo mítico y lo histórico convergen. Como dijera Santiago Lach, ese es “el modo de conocer de la poesía: antes que la fragmentación de la experiencia, la unidad, antes que la alienación, el contacto con la vida, antes que la saturación significativa de la ciudad heterogénea”....recomienzos plurales, fluidos. Rodríguez vuelve al agua entonces para recomenzar de otro modo, para fabular otro origen del mundo posible. Y lo hace imaginando porque sabe que en el agua no hay ningún sentido dado, sólo la potencia de hacer sentido, de simbolizarlo de otro modo: “En el agua no se lee, en el agua se escribe” (2005: 51).

6.4 Por una pluralidad de orígenes. El nacimiento como pasión pública

Un mundo,
son precisos siempre tantos mundos
para hacer un mundo.

Jean-Luc Nancy

Retomemos. Rodríguez, decíamos, recupera el vapor de los grandes relatos dejando atrás la pesadez del sentido consolidado y recomienza lúdicamente con las ruinas, con los residuos (imágenes, sonidos, palabras, cuerpos, cosas) que dejan esas grandes construcciones desensambladas en el poema. Allí, cuando se cierra el sentido, Rodríguez vuelve a imaginar el principio, el origen (el *arché*), que es menos un origen irrecuperable, incognoscible y perdido que un origen que se conquista *en* la lengua y *como* poema porque aún opera en el presente. Un origen que se traza en el pasaje entre la anterioridad prenatal y la posteridad histórica y recomienza desde allí su estado fluido, primitivo, lúdico y anfibio.

Por contagio sonoro, su escritura imagina las escenas violentas y deseantes que se acumulan y arañan entre las palabras que quieren fijar su sentido. El agua se vuelve, entonces, origen-ciénaga, natatorio, hervidero, caldo seminal y germinal en el que fluyen y chocan sus fuerzas la política y el mito, lo prenatal y lo histórico, la lengua poética y la prosa del Estado. Contra el orden, el reparto y las clasificaciones,

Rodríguez expone la potencia vital del *con*, que es menos de con-strucción que de contagio, deriva, strucción de afecciones. Ante el triunfo de la lengua monológica y patriarcal, repone la potencia somática, continua y fluida de la lengua que, ventrílocua de la prosa del Estado, la pone a hablar de otro modo. Hace de la lengua un campo de batalla.

Si orden, progreso y progresismo signan en la lengua el triunfo de un orden monológico, bélico y pedagógico de los cuerpos y las voces, Rodríguez recomienza otra imaginación política y traza allí su política de la poesía. Porque sabe que toda guerra tiene como objetivo lo fluido (ya sea el río, la lengua, el deseo de los cuerpos o sus flujos), que todo régimen policial intenta detenerlo y liberarlo solo para el usufructo del capital. Si la escritura de Rodríguez *toma posición* en la lengua y hace de ella un nuevo campo de batalla es para recomenzar el deseo de esa guerra popular frustrada por la soberanía del aparato que siempre imagina su afuera como llanura desierta. A ese imaginario, Rodríguez le devuelve la imagen superpoblada de ese espacio que es su otro. Sobreimprime a la violencia económica, rentable (del capital, de la historia, de la política y de la guerra) una violencia aneconómica, la del exceso incalculable de lo vital, del deseo.

En esta línea, al mundo viejo gobernando lo de siempre Rodríguez opone, en *Maternidad Sardá*, un brote de nacimientos y los instala en el centro de lo público. Es el barrio de la maternidad: “un barrio desnudo/ con la seducción/ de los bebés que se arrastran/ como babas/ de un parto/ monstruoso/ felino/ helado.../ y que tiene la muerte en la garganta” (2005b: 8). El procedimiento de escritura del poema copia aquí al del parto y conquista su sentido menos en lo dicho que en el corte, en el pasaje que emula ese momento intenso del surgimiento en donde deseo y crueldad, vida y muerte confluyen en un fluir de líquidos de diversa densidad (orines, babas, flujos, sangre, leche).

Como dijera Selci (2011: 49), el *pathos* del nacimiento se vuelve pasión pública y al mismo tiempo patología, como en este poema (2005b: 14) que lleva por título “**Si**”:

La enfermera quiere amamantar
La enfermera está loca
La enfermera tiene
una pasión pública que la vacía,
La enfermera sabe que esa criatura fue abandonada,
dejada la cuna flotando
en el agua, sin nombre,

la enfermera hace suya esa sangre
 la sangre es pública
 la sangre puede saquearse
 La enfermera está sacada: su sangre
 en la punta de la aguja,
 en los labios,
 repite el nombre que quiere ponerle,
 lo escribe en un azulejo,
 flota,
 La enfermera flota en un jardín
 de flores arrancadas,
 La enfermera recogió todas las flores
 y se las puso en el pecho,
 mientras se le hacía agua la boca

En este poemario, una vez más, se afirma que “la sangre es una filiación cualquiera” (2004: 23), que allí donde sabemos lo que nos falta⁸² se anuncia aún una tarea: imaginar ese origen, conquistar esa filiación en la lengua: “derramada la yema del huevo caliente, en la mirada de los otros./ Hallarse. Y nacer. En la mirada de los otros: empezar de nuevo” (2005b: 43). Rodríguez sabe que siempre se nace *con* otros, para otros, à otros, como dijera Nancy. Sabe también que trazar la pluralidad originaria de orígenes es también exponer la apertura de un mundo, de esos múltiples mundos singulares que surgen siempre cada vez, abriendo con ella la posibilidad de un modo otro de simbolizar el nosotros contemporáneo. Lo sabe y por eso traza su: “**Oración/** por un sueño en pañales/ por un pañal con el puño/ [...] /con su puño aferrado/ a lo que todavía no existe,/ con el mensaje del sexo en los labios” (2005b: 7).

De nuevo, su escritura es aquí cosmogónica, pero como afirmara Nancy (2006: 31) “expresa la cosmogonía como lo que es: necesariamente plural, difractada, discreta, toque de color o timbre, frase o masa plegada, resplandor, aroma, canto o paso suspendido, ya que es el nacimiento de un *mundo* (y no la construcción de un sistema)”. Aferrado al azar incalculable de los nuevos surgimientos, en el terror, la crueldad y la ternura que cobija esa construcción estatal envejecida, su poética afirma y celebra finalmente su existencia y la posibilidad con

⁸² Un poema titulado “**Puñal**” lo expone así: “Estoy completo, sé lo que me falta./ Me miro las manos/ Y no tienen callos. No tocaron cosechas./ Me falta una tierra con el talón rojo./ Me falta una tierra sin árbol, sin cosecha, sin gajo./ Me falta una iglesia agraria, humilde,/ Caminar a ciegas con el puñal/ hundido para que el chorro de sangre/ libere la criatura/ Me falta el puñal del corte clavado en el ombligo./ Un jardín talado./ Me falta cortar todas las flores./ Olerlas, y que me huelan hasta hallar al niño que las huele/ por primera vez. (2005: 18)

ella de los múltiples recomienzos en potencia que aún están por llegar. En última instancia Martín Rodríguez, como los mineros, no sólo se interna en la roca dura de los lugares comunes para extraer algo nuevo sino que trabaja la roca dura de los lugares públicos para extraer de ellos lugares comunes, es decir, mundos.

Sardá

Si no existiese: todos seríamos viejos.
Viejos sin esperanza.
Sin esperar las generaciones nuevas.
Los que llegan.
Los que traen noticias.
Los mudos, los albinos.
La palma de una mano lisa.
Lo que no tocó el sol.
Párpados sin abrirse.
Si no existiese,
adónde irían las gallinas?
O todos los que ponemos huevos.
(2005b: 40)

A modo de conclusión

No lo habremos demolido todo si no
demolemos también los escombros. Y
no veo otro procedimiento para hacerlo
que levantar con ellos hermosas
estructuras bien ordenadas

Alfred Jarry

A lo largo de estas páginas problematizamos el título “contemporáneo del mundo” sosteniendo que en él se anudan dos zonas problemáticas a partir de las cuales es posible exponer, al mismo tiempo, la dificultad con la que se enfrentan las poéticas de Joaquín O. Giannuzzi, Martín Gambarotta y Martín Rodríguez, así como también dimensionar la apuesta política que despliega cada una de ellas. Vinculando dichas producciones al pensamiento filosófico de Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Jacques Rancière, principalmente, nos propusimos desplegar y explorar las dos problemáticas conjuntas que convocan dichos términos (“contemporáneo” y “mundo”): la del tiempo y la historia, por un lado, y la de un diagnóstico político-económico, por el otro, sosteniendo que ambas se co-pertenecen y que es necesario pensarlas en su articulación para dimensionar el alcance de las poéticas en cuestión. Fieles a la mirada estrábica que los pensadores recorridos reclaman como condición de posibilidad para llegar a ser contemporáneos del mundo, configuramos, a modo de operador crítico conceptual de lectura, el término *recomenzar* para auscultar, con él, al mismo tiempo las clausuras y los riesgos que custodian cada uno de esos términos así como también los espacios y procedimientos prácticos que aún se afirman como posibles y como tarea.

Deteniéndonos en una primera instancia en el problema de la temporalidad, para recomenzar allí la pregunta por lo contemporáneo, insistimos en la necesidad de repensar la relación con la historia desde la constatación que anuncia su *fin*. El fin del sentido de la historia como dirección teleológica, desde Nancy; el fin de la experiencia, de la tradición y su transmisibilidad en Agamben; y el desplazamiento del régimen representativo de la historia indicado por Rancière, invitaban a pensar otros modos de entablar una relación contemporánea sin desconocer los riesgos políticos que implica la negativa a asumir las consecuencias de dicha clausura,

reclamando aún un sentido directriz o consumado en su significado o referente. Dichos pensadores, sostuvimos, instaban a recomenzar el pensamiento de la historia según un modelo que deponga las concepciones imperantes que tienden a formular su curso en términos de un *continuum* lineal, progresivo, homogéneo, pedagógico y prohibitivo ya que es justamente dicha concepción la que hurta la posibilidad de afirmar una relación contemporánea con el tiempo y la historia, la de abrir un presente y, con él, la posibilidad de un futuro por venir. Según los filósofos recorridos, la apuesta para recomenzar lo contemporáneo invitaba a *performar* y simbolizar un espacio-tiempo compartido; a abrir el tiempo y entablar una relación intempestiva, cairológica entre pasado y presente; a producir heterotopías, exponer la multiplicidad heterogénea de temporalidades que lo componen e impugnar el reparto consensuado de tiempos y subjetividades que signan lo posible y lo imposible.

Los tres filósofos convocados coincidían en afirmar que la tarea de nuestro tiempo es la de asumir una errancia del sentido en la que la verdad ya no puede ser ni representable ni anticipable. Partiendo de la constatación de que ésta se abre, en adelante, sobre la ausencia de fin y de fondo, su surgimiento, decíamos, expone el gesto técnico que la hace posible: surge –si surge- *como* escritura, es decir como saber de lo que no está hecho ni dado. A partir de la lectura de Rancière sostuvimos que este devenir *poietico* del sentido constituye el dato clave, incluso la máxima potencia emancipatoria de lo que denomina el “régimen estético” (régimen que la literatura no sólo confirma sino que ayudó a crear). Sin embargo, allí donde estaríamos tentados a festejar apresuradamente el campo ampliado de la ficción y la libertad que implicaría la pérdida de las amarras del sentido dado, nos encontramos ante la necesidad de recomenzar este diagnóstico vinculándolo a la máquina que lo emula y lo vacía de su potencia: la del capital que disuelve y anonada todo sentido en la equivalencia general.

Con este objetivo, en el capítulo 2 de esta investigación recorrimos el pensamiento de los filósofos mencionados atendiendo a aquello que signa al mundo en su posibilidad inminente de devenir inundo al tiempo que obliga, nuevamente, a extraer de ello una oportunidad radical: el triunfo global de la razón económica pura, de la técnica monetaria y del capitalismo espectacular. Desde Nancy indicamos que, en la actualidad, lo que resulta catastrófico es el triunfo de la equivalencia general, de la convertibilidad absoluta de todo valor incalculable en valor moneda,

representación fetichizada de la pérdida del valor. Deteniéndonos en las reflexiones que realizara Agamben en torno al capitalismo en su fase espectacular, exploramos, en un segundo momento, el modo como el sometimiento de la vida a la razón mercantil sustituye todo acontecimiento y pensamiento en primera persona por la contemplación de una esfera espectacularizada y separada del control de los hombres. Dicha espectacularización acaba por hurtar toda posibilidad de experiencia práctica no sólo del tiempo histórico sino también del lenguaje que se revela, en adelante, indisponible. Lo que ha sido separado del uso, decíamos, es no sólo su dimensión comunicante sino, sobre todo, su pura potencia medial que se expone sustraída en una representación vacía en la que el lenguaje repite su propia nada. A partir de la propuesta de Rancière, este diagnóstico fue complejizado y modulado según lo que el filósofo denomina “sociedad del cartel”, sociedad que rechaza la apariencia (política, polémica y teatralmente construida) en pos de una ininterrumpida circulación de mercancías que cuentan por adelantado su contenido, que trabajan con emociones codificadas eliminando la singularidad y previendo los efectos a los que están destinadas.

Sin dejar de insistir en la gravedad de las consecuencias que la mundialidad del mercado supone para la vida (en todas sus dimensiones, no sólo económica sino también simbólica, de pensamiento, de creación, etc., y por tanto, para el arte en general) estos tres pensadores, sostuvimos, encontraban en la exposición radical de la potencia expropiada ocasión para recomenzar otra relación con ella. Para Nancy, el horizonte *structivo* que exhibe sintomáticamente la pérdida de valor (legando una mera aglomeración contingente en la que lo dado ya no se dona sino como yuxtaposición desordenada), abría, también, la posibilidad de pensar de otro modo nuestro ser-en-común y la apuesta por lo contemporáneo. Una ontología en donde el ser ya no pueda ser pensado como presencia a sí o identidad sino como contigüidad y en donde el tiempo contemporáneo, el presente como espacio-tiempo compartido, se exponga menos como presencia que como pasaje, como un presentarse singular y, por ello, como lo contrario de la equivalencia general de todos los presentes cronométricos. La apuesta de Nancy para llegar a ser contemporáneo del mundo, sugerimos, se inclinaba por un pensamiento en presente y del presente, un pensamiento rendido a la existencia singular e inequivalente de lo que *hay*, atento a aquello que la razón económica no alcanza a mercantilizar sin resto: el valor absoluto del mundo en tanto significancia igualitaria, singular y común.

Deteniéndonos en la lectura de Agamben, indicamos que la expropiación radical del lenguaje expone –aunque invertida- nuestra propia potencia abriendo, con ello, la posibilidad de profanar lo separado y entablar un *uso libre* de ella; uso que, a partir de un acto profanatorio, hace posible una relación que no coincide ni con el consumo, ni con la contemplación ni con la propiedad. Recuperando su propuesta en torno al juego y al *experimentum linguae* pudimos pensar modos de liberar prácticas y objetos de su esfera específica y de entablar una relación, ya no con un medio destinado a un fin determinado, sino con un inapropiable: el medio puro de la lengua que el capitalismo busca volver improfanable. Desde Rancière, la apuesta por la apariencia que aparecía obturada en la sociedad del cartel, indicamos, invitaba a recomenzar la relación entre política y teatro trabajando con las consignas para disputar e interrumpir la temporalidad del consenso y actualizar otras imaginaciones del mundo común.

A partir de este recorrido con el que buscamos precisar teóricamente el sentido de nociones de uso común y frecuente tanto en los filósofos como en los poetas y los críticos literarios que abordamos en este trabajo (la historia, el sentido, lo contemporáneo, el mundo), encontramos ciertas insistencias que nos llevaron a postular la imagen y la imaginación como uno de los procedimientos privilegiados para recomenzar una relación contemporánea con el mundo según el diagnóstico delimitado. Con ese objetivo, en el capítulo 3 de esta investigación nos propusimos recorrer la particular concepción de imagen que despliega cada uno de ellos, anudando sus reflexiones a una pregunta específica por la escritura y la lectura que resultó de gran utilidad para interpretar las poéticas en cuestión, así como también para proponer un modo de abordaje y trabajo con las mismas.

Las reflexiones de Nancy en torno a la imagen como *lo distinto*, nos permitieron postularla como un lugar privilegiado en el que lo “imageado” se sustrae de la homogeneidad del mundo (de su disponibilidad para el consumo o la apropiación) exponiendo la desemejanza que trabaja las cosas e impide que éstas devengan una presencia cerrada sobre sí. Su pensamiento de la imagen como fuerza que singulariza con su trazo lo que expone, dando a ver, al mismo tiempo, el fondo que se distingue de todo sentido anudado, nos permitió vincular su apuesta por lo inequivalente a una pregunta específica por la escritura poética y por el modo en que, en su trabajo singular con el sentido, se expone también ese fondo o medio puro de la lengua que la hace posible. Deteniéndonos en las relaciones que

aproximan y distancian imagen y violencia (problemática más que frecuente en los poetas abordados) pudimos extraer, también, un criterio para distinguir la violencia transitiva y tautológica sin más de la violencia propia de la imagen que irrumpe como retirada, ofreciendo un espacio, un distanciamiento, una falla en la presencia en la que un mundo se abre como posible.

Recuperando el pensamiento de Agamben en torno a la imagen-gesto pudimos articular dichas reflexiones con la problemática específica del tiempo y de la historia que nos propusimos pensar, haciendo de ella un lugar de encuentro caiológico entre pasado y presente. A partir de su propuesta en torno a la supervivencia de las imágenes (y la amenaza que significa, para ellas, la reificación en el símbolo o en los espectros), pudimos pensarlas como lugar de impugnación del reparto consensuado de los tiempos en la oscilación que custodian entre lo que ha sido y las posibilidades de despliegue futuro que conservan. Atendimos específicamente, también, al montaje como procedimiento para operar políticamente con las imágenes y sobre la historia que se cifra en ellas, entre la “repetición” –que repone la posibilidad de lo que ha sido, profanando lo acontecido y abriendo un uso libre de su potencia- y la “detención” –que acerca el montaje de las imágenes a la poesía en tanto expone en la cesura, en la no-coincidencia y diferimiento de una a otra, el puro medio que hace posible que dicho procedimiento tenga lugar–.

Habiendo recorrido el pensamiento de Rancière, pudimos pensar la imagen, la imaginación y la ficción en el régimen estético como procedimientos políticos para proponer heterotopías, reconfigurar el reparto ordenado de lo sensible, de lo perceptible y de lo pensable, produciendo desemejanzas y modificando los marcos de inteligibilidad de lo dado. A partir de sus reflexiones en torno a la “pensatividad de las imágenes” y de éstas como “habla muda”, pudimos vincular dicha noción a la problemática del tiempo y hacer de ellas un lugar de encuentro de fuerzas heterogéneas en las que se cifra, a la vez, una historia legible en sus formas visibles y una sensibilidad bruta que interrumpe toda significación (así como también una pensatividad atravesada por un pensamiento no pensado que las abre a su interpretación). En un segundo momento, vinculamos la potencia de la imagen para volver sensible, para figurar y desfigurar la historia, a la de la ficción como procedimiento que crea formas inteligibles a partir de lo sensible y produce desacuerdos modificando las relaciones entre lo visible y su significación.

Para los tres pensadores recorridos, afirmamos, custodiar la potencia afirmativa de las imágenes como procedimiento de recomienzo implica trabajar con ellas produciendo una lectura y una escritura de la lectura que no anule su potencia ni reifique su dimensión histórica. A partir de los aportes de Nancy, sostuvimos que entre imagen y texto existe una relación quiasmática que configura el horizonte de su interpretación. Según su propuesta, ensayar una interpretación implicaba sostenerse en la relación *oscilante* entre ambas, custodiando el reenvío y la no-coincidencia que se abre de una a otra: producir un umbral en el texto, detener en una imagen el trenzado en curso del sentido, hacer hablar la imagen e “imagear” el habla. Desde la propuesta de Agamben, insistimos, la operación de lectura de las imágenes quedaba siempre supeditada a un sujeto histórico capaz de propiciar un encuentro contemporáneo, cairológico entre los tiempos que se cifran en ellas, según una exigencia política del presente. A partir de Rancière, afirmamos que, de manera análoga al modo de producción de la imaginación y la ficción en el régimen estético, proponer una escritura de la lectura implicaba adoptar una posición literaria para batallar en el basto campo de conflictos que es la lengua. Hacer uso, en suma, de la potencia de la lectura y de la escritura para des-asignar las correspondencias establecidas entre apariencia y realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación, produciendo disenso respecto de los marcos sedimentados de inteligibilidad de lo dado. Teniendo en cuenta estos pensamientos nos propusimos, a modo de “método” de trabajo con los textos poéticos, leer taumatóricamente la oscilación entre imagen y texto, articulando dos funciones de la lectura y de la escritura de la misma: *la función-imagen* con la que buscamos atender a (al tiempo que producir, intensificar y configurar) la fuerza disruptiva e intempestiva de las imágenes poéticas y *la función-frase* a partir de la cual intentamos encadenar, trazar relaciones entre ellas, ligando efectos a causas para producir un sentido.

Atendiendo a la obra poética de J. O. Giannuzzi, indicamos que la insistencia de términos tales como “desastre”, “estupor” y “perplejidad” signaban el pathos de esta poética que se escribe desde el desarraigo del sentido con la conciencia exasperada de estar viviendo en un mundo que perdió la gracia. La pérdida del sentido de la historia en la absurda acumulación de la violencia, la experiencia del tiempo como correr incesante condenado a la repetición del martirio y el engaño, indicamos, hurtan para este poeta la posibilidad de ser contemporáneo. Entre el instante anonadado y el *continuum* de una historia catastróficamente equivalente es

justamente toda experiencia práctica de la historia la que se figura perdida para siempre; “hemos perdido el tiempo” repiten una y otra vez sus versos y con ello toda posibilidad de “sintetizar una oportunidad” en el presente. La imposibilidad de justificar el osario que resta como legado abisma la escritura de este poeta en una experiencia anonadante en la que el pensamiento se vuelve impotente para anudar un sentido en el orden *structivo* de lo dado.

Sin embargo, señalamos, es allí en lo fragmentario del “abundante presente” que Giannuzzi encuentra una oportunidad para recomenzar. La apuesta de esta poética, sostuvimos, radica en la búsqueda incesante de otra medida del lenguaje capaz de afirmar una relación contemporánea con el mundo *en* la precariedad. Recomenzando de otro modo el pensamiento y la mirada, impugnando la imagen espectacularizada del tiempo de la catástrofe, Giannuzzi halla en la interrupción de la búsqueda de un significado (de la pregunta por el *qué*) una oportunidad para ensayar otra praxis del sentido deteniéndose en las imágenes obtusas de lo que *hay* en presente, de lo que se *presenta*. A partir del encuentro con las singularidades inequivalentes que objetan su demanda trágica de sentido, Giannuzzi propone una “celebración de la apariencia” en la que lo que se afirma es no sólo el valor absoluto del mundo sino también el *hay* de la poesía, de la escritura y su potencia para volver sensible, al mismo tiempo, la oscuridad insensata de nuestra época sin dejar de dar a ver por ello las intermitencias que la impugnan.

Deteniéndonos en las imágenes de las moscas, recorrimos el modo como su escritura trabaja para custodiar su dinamismo sin reducirlas a la reificación del símbolo (que haría de ellas un lugar de expresión codificada de la catástrofe). Emulando el movimiento zigzagueante de las moscas, sugerimos, Giannuzzi propone un recomienzo del pensamiento que no se fuga hacia utopías totalizantes de sentido ni sucumbe ante la imagen espectacular del derrumbe, sino que abre espacio para dejar pasar un presente contemporáneo en la escritura, dando a ver el gesto que traza su encuentro. Gesto a partir del cual su poética ensaya una “estafa a la vieja forma” impugnando el lenguaje instrumental que no cesa de hacer del mundo un estado de hecho y de desecho. Ante las imágenes obtusas de las moscas, sostuvimos, Giannuzzi ensaya, también, otro modo de pensamiento que no coincide con la razón que intenta construir una certeza sin fisuras sino que se demora en la falla del sentido, del tiempo y de la presencia que abren las imágenes para exponer allí un mundo, un espacio-tiempo compartido.

En relación a la escritura de Gambarotta, indicamos que en esta poética el diagnóstico del fin del sentido y del fin de la potencia del relato como posibilidad de transmisión de una experiencia se expone sintomáticamente en sus personajes como patología (afasia, dislexia). Dicha fractura del sentido, sugerimos, debía ser pensada en relación a una fractura histórica y a un orden político-económico triunfante que acabó por hurtar y mercantilizar la potencia de los cuerpos, del tiempo, de los usos de la lengua y de lo común: la derrota del peronismo revolucionario truncado por la violencia física, simbólica y económica de la última dictadura militar que inauguró, con su golpe, el triunfo neoliberal en el que se debate el presente de esta poética. Gambarotta, sugerimos, disputa en su escritura el orden político-económico imperante cartografiando, en primera instancia, esos lugares en donde el triunfo de la alianza capitalista, democrática y neoliberal se expone en su máximo esplendor: en el orden de los cuerpos, del tiempo, de la historia y de la lengua. En el orden de los cuerpos, sugerimos, lo que su poética exhibe es el triunfo de “la vida de derecha”: una alienación de los sujetos y de su capacidad de resistencia, así como también un reordenamiento de la metafísica social. En el orden del tiempo y de la historia, lo que encontramos es una filosofía de la historia del capital que ha acabado por sepultar toda posibilidad de cambio futuro, que ha integrando museísticamente el pasado impidiendo hacer de éste un campo de posibles factible de ser recommenzado, dejando lugar sólo para la mera gestión de lo dado. En el orden de la lengua lo que parece primar, sedimentado en el “idioma oficial” y en la publicidad, es un régimen sinonímico e hipotónico del sentido que acompaña el triunfo de la equivalencia general de la mercancía impidiendo otros usos de la misma.

Al interior de este diagnóstico, indicamos, la apuesta de recommienzo que expone esta poética radica en disputar el orden consensuado de lo dado actualizando otras imaginaciones políticas del tiempo y de la historia y otros usos de la lengua y la escritura. Deteniéndonos en la imagen del relámpago, recorrimos el modo como su escritura trabaja para interrumpir el *continuum* lineal y homogéneo del tiempo, exponiendo en esa imagen intempestiva un retorno sintomático del pasado que impugna el orden progresivo de la temporalidad, abriendo la posibilidad de figurar de otro modo la historia. Donde el lenguaje ha sido pacificado en su capacidad práctica, Gambarotta, afirmamos, repone la dimensión material, productiva y disruptiva de la lengua y la escritura para hilar y entretejer en el

presente esas experiencias que no agotaron su potencia en el pasado. Volviéndolas sensibles, su escritura disputa, además, la visibilidad a los carteles publicitarios de la ciudad reponiendo la apariencia teatral de las consignas políticas. Operando mediante el corte y el montaje, practicando incisiones en el orden enajenado y espectacular de lo dado, modificando el contexto y ofreciendo una mirada inequivalente de los fragmentos para organizarlos luego de otro modo, Gambarotta logra hacer de la lengua un campo de batalla no sólo para referenciar la memoria histórica revolucionaria sino sobre todo para proponer una política de la poesía que logre volverla contemporánea.

El montaje, indicamos, constituye, también, el procedimiento privilegiado de Gambarotta para recomenzar su propia escritura, abriendo la obra al texto para evitar así su reificación en una nueva mercancía dada a la contemplación o el consumo. El procedimiento de la traducción utilizado en su último libro, nos permitió pensar el modo como esta escritura disputa otra utopía del capital: la de la transparencia total (donde imágenes y palabras no repiten más que su propia lógica) y la de la traducibilidad o convertibilidad de toda práctica (discursiva o somática) a la equivalencia general del mercado y a la representación sin resto de la democracia. Disputar dicha utopía, sugerimos, es la forma que encuentra esta poética de hacer espacio a eso que el capitalismo espectacular busca erradicar sin más: la interpretabilidad del mundo (y con ella, su posible transformación), la crítica (capaz de introducir una diferencia en el orden total y autoevidente de lo siempre igual a sí mismo), la imagen (y la posibilidad que ella abre al retorno sintomático e intempestivo de otro tiempo, de otros usos posibles de lo dado), en suma, la experiencia de lo poético sin más.

Al abordar la poética de Martín Rodríguez indicamos que es la violencia (en sus diversas modulaciones –familiar, histórico-política, bélica, estatal, simbólica, etc.–) la que signa el fin del sentido dado y demanda un trabajo complejo para recomenzar otras imaginaciones que disputen su alcance. Centrándonos en la imagen del agua que atraviesa toda su escritura, recorrimos el modo singular que esta poética despliega para llegar a ser contemporánea del mundo. Recuperando una de las definiciones de Agamben, para quien contemporáneo es aquel que puede cifrar el presente como arcaico, como próximo al *arché*, sostuvimos que el gesto recomenzante de Rodríguez radica en trazar la genealogía de algunos imaginarios, sentidos e instituciones sedimentadas para sobreimprimirles un fondo arcaico

heterogéneo a su lógica cuya fuerza desestabilizante marca el ritmo de sus contradicciones en el presente. Su escritura, afirmamos, trabaja con el origen (un origen que, postulamos, no remite a un pasado superado sino que signa un trascendental-histórico, una diferencia y una no coincidencia que opera en el presente) que inaugura el reparto de lo dado y las relaciones que se entablan entre lo que hay, para recomenzarlas de otro modo. Arruinando los sentidos estabilizados, recuperando los restos de los grandes relatos y saberes de la tradición, Rodríguez juega con los desechos del derrumbe deteniéndose en el pasaje, en el umbral que conserva no tanto las cosas, los conceptos o las relación entre ellos, sino su potencia.

Situado en el umbral que media entre el tiempo mítico-prenatal y el tiempo histórico, su poética, afirmamos, busca recomenzar desde allí otros orígenes de la lengua, del sujeto y del Estado-Nación. En el plano de la lengua, el recomienzo de esta poética se traza conquistando en la escritura un lenguaje renovado, primitivo, que repone un origen que no coincide con un proto-lenguaje, sino con la lengua que tenemos sólo que en estado líquido, fluido e infantil; modulación de la lengua que propusimos pensar como *voz anfibia*.

En sus últimas publicaciones, Rodríguez repone el origen del estado capitalista y neoliberal haciendo de la guerra (en sus diversas modulaciones: civilización/ barbarie, guerra de la triple alianza y guerra sucia de los '70) su acontecimiento privilegiado, indicando, al mismo tiempo, que sus efectos y violencias soterrada aún se continúan en el presente. Para esta escritura, orden, progreso y progresismo signan en la lengua el triunfo bélico de un orden monológico y de una distribución disciplinada de los cuerpos y de las voces, al tiempo que delimitan el campo de batalla en donde la poética de Rodríguez trabaja para oponer una política otra de la poesía, de la imaginación, de la lengua y el sentido. Al reparto teológico-político que excluye los cuerpos sintientes para hacer de ellos carne útil, sacrificable y equivalente (para someter, en suma, por la guerra, lo heterogéneo bajo su orden soberano) y al reparto teleológico que somete la pluralidad de las experiencias del tiempo a una filosofía de la historia del capital, Rodríguez opone una imaginación impolítica. Disputando el empaste imaginario entre violencia, guerra y nación, su poética recomienza un montaje otro de la violencia oponiendo a la violencia fundante y económica del estado, la violencia intransitiva que liberan las imágenes en colisión, la violencia de una palabra que recupera su posibilidad de ser

cuenco capaz de gestar diferencias y la violencia de un exceso de sentido que no coagula en ningún significado sino que expone de manera radical el vínculo, la articulación heterogénea de las singularidades inequivalentes que hacen un mundo.

En las tres poéticas convocadas, nuestra lectura buscó señalar, al mismo tiempo, aquellos lugares en donde se signa el fin del sentido, la clausura de la historia, los efectos del mundo tecno-nihil-capitalista y los procedimientos para recomenzar política y poéticamente que cada una de ellas ensaya de manera singular. El recomenzar como operado de lectura nos permitió recorrer taumatóricamente la delgada línea que aproxima y distancia, en los pensamientos poéticos y filosóficos, riesgo y oportunidad, confirmando nuestras hipótesis específicas de trabajo en cada una de las poéticas mencionadas. Al mismo tiempo, dicho operador nos permitió articular en la lectura y en torno a la problemática que nos propusimos complejizar, diversos diagnósticos críticos que no habían sido puestos en relación previamente.

Apéndice

Breve cartografía sobre otros abordajes de la crítica literaria

El propósito del presente apéndice es doble: por un lado, recorrer los abordajes críticos que, en un intento por ubicar la escritura de Joaquín O. Giannuzzi en la historia de la poesía argentina, trazan continuidades y distancias con otras producciones poéticas; por otro lado, y a partir de dichos aportes, atender a los artículos y ensayos críticos que reflexionaron sobre la obra de Martín Gambarotta y Martín Rodríguez desde la pregunta más amplia por lo que se dio en llamar “poesía de/en los noventa”. Así, aproximamos algunas de las líneas principales de estos debates y señalamos, al mismo tiempo, la importancia que este modo de abordaje de la poesía posee en el campo de la crítica literaria nacional. Sin la ilusión de abarcar exhaustivamente la cuestión –que por otra parte, excedería los límites de nuestro trabajo- aquí buscamos dejar constancia de lecturas que se ocuparon de los poetas que conforman el *corpus* de nuestra investigación y que en su momento no fueron incluidas en los capítulos dedicados a cada una de estas poéticas en tanto no abordaban problemáticas afines a nuestro trabajo.

En cuanto a la obra de Giannuzzi, pese a la pluralidad de líneas de lecturas (y la dificultad que supone organizar dicho material por las temporalidades heterogéneas que lo componen y porque, además, se observa una ambivalencia e incluso cambio de opiniones en la crítica a lo largo de los años), es posible indicar tres líneas de abordaje, que desarrollaremos a continuación, con sus respectivas impugnaciones. 1) Aquella que lee su poética poniéndola en relación con lo que se denominó la “Generación o promoción del ‘40”;

2) aquella que la vincula a la poesía norteamericana;

3) aquella que, en estrecha relación con el punto anterior, hace de su poética un antecedente fundamental de la poesía “objetivista” de los años ‘80 y, a partir de ella, de la “poesía joven” o “poesía de/en los ‘90” –dentro de la cual, según el caso, se incluye a la poética de Martín Gambarotta y, a veces también, a la de Martín Rodríguez.

En el *Dossier de Diario de poesía* dedicado a la obra de Joaquín O. Giannuzzi (1994), Martín Prieto comienza por vincularlo a lo que se dio en llamar “generación del ’40”⁸³ afirmando que “no pertenece cronológicamente [...] a esta promoción, y sin embargo, puede ser leído como uno de ellos” (en Fondebrider, 2010: 155). Allí, sostiene:

En 1958, Giannuzzi es un joven viejo, alguien de más de treinta años que todavía trabaja con los retazos de algo que quince o veinte años atrás era más o menos nuevo: el neorromanticismo. Las especulaciones filosóficas y la presencia de un yo como vertebrador de los poemas, lo siguen colocando a Giannuzzi como un hombre del cuarenta (en Fondebrider, 2010: 156).

Sin embargo, el mismo M. Prieto encuentra en esta poética ciertos rasgos (principalmente en su trabajo con los objetos) que impiden que se lo pueda situar allí *tout court*. Emparentándolo en este punto con la escritura de Alberto Girri, Prieto afirma que ambos comparten “un trayecto parecido [...] ser del ‘cuarenta’, y salir de allí con un problema común: cómo hacer una poesía conceptual, de ideas, sin desatender ni las posibilidades ni los límites del verso” (en Fondebrider, 2010: 162).

Que su poética debe comprenderse más bien en el gesto que intenta ensayar otras formas de escritura a distancia de las propuestas por la generación del cuarenta, es algo en lo que coincide también Javier Adúriz. Para él, la poética de Giannuzzi debe ser ubicada “dentro de la generación a la que le tocó en suerte como problema principal reelaborar el peso abrumador que les llegaba a través de la generación del cuarenta” (Adúriz en Fondebrider, 2010: 218). En esta misma línea, Osvaldo Picardo sostiene que, si bien *Nuestros días mortales* debiera ser puesto en

⁸³ En *Breve historia de la literatura argentina* (2006: 360-361) Martín Prieto describe el surgimiento de dicha generación diciendo: “Así como el vanguardismo martinfierrista se constituyó opositivamente como una reacción contra el Modernismo, el postmodernismo y el realismo social, la formación de poetas conocida después como Generación del Cuarenta o, más modestamente, como Promoción del Cuarenta, lo hizo como una reacción contra la vanguardia [...]. Los cuarentistas opusieron a lo que ellos llamaban ‘retórica ultramarina’ de los vanguardistas una poesía de temática nacional, interiorismo al exteriorismo y, sobre todo, seriedad al humorismo, el sarcasmo y la polémica. Fueron, como apuntó Luis Soler Cañas, ‘los jóvenes serios’, y privilegiaron en su obra poética el tono elegíaco”. Esta misma generación fue llamada también “neorromántica” aunque M. Prieto no acuerda con esta denominación ya que, a su entender, “ninguno de sus miembros desarrolló una voz poderosa, que es una característica excluyente de cualquier programa romántico” (Prieto, 2006: 362).

Para Prieto, “más allá de estos destellos de excepcionalidad, el verdadero valor de este grupo de poetas lo otorgan los puramente excéntricos, es decir, aquellos que comenzaron a publicar en los años cuarenta, marcados por el mismo signo de la época y enfrentados a los mismo problemas, pero cambiaron por completo el sino generacional por una solución atrevida e individual” (2006: 363). Dentro de estas excepciones excéntricas, Prieto sitúa la poética de Giannuzzi junto a otros escritores (entre los que menciona a: Olga Orozco, César Fernández Moreno, Alberto Girri y Juan Rodolfo Wilcock).

relación cronológicamente con la generación del cuarenta y cincuenta, “la simple comparación parece subrayar más sus diferencias con la escritura neorromántica de la época, que las pocas afinidades con la misma” (en Fondebrider, 2010: 280).

Jorge Aulicino, en cambio, encuentra en la poética de Giannuzzi rasgos que permiten relacionarla no sólo con la promoción del '40 y del '50 sino también con la de los '60:

Se ha venido reivindicando a Giannuzzi y esto habla de cierta madurez en el paisaje literario. Sostenida por la tradición lírica más acendrada (el *rilkenerudismo* de los cuarenta), curiosa de las innovaciones semánticas de los cincuenta y marcada por la demanda de *realidad* de algunos autores de los cincuenta y los sesenta –y en la tradición de Boedo, si se quiere–, la poesía de Giannuzzi despliega un pesimismo demoledor unido al amor pudoroso por el trabajo en la construcción ornamental, ficcional, con referencia a la ciudad como lugar o metáfora del fracaso existencial (Aulicino en Fondebrider, 2010: 56).

Mariela Blanco, en cambio, en *El ángel y la mosca* (2011: 102), disiente con las lecturas que ubican a esta poética o bien de manera próxima a la generación del '40 o bien como expresión del coloquialismo de los '60, afirmando que:

Una de las particularidades de esta poética es su renuencia a ser fácilmente encasillada, pues, a primera vista, sólo su confesa filiación peronista problematiza, desde el plano ideológico, sus vínculos con este grupo [la promoción del '40]. En la esfera discursiva, que es la que me interesa, el mismo Prieto se encarga, más de una década después, de señalar las principales notas distintivas de la poesía neorromántica, y, al hacerlo, destaca el predominio del interiorismo sobre el exteriorismo; sólo este rasgo bastaría para advertir la divergencia de la mirada giannuzziana, debido a que ella siempre parte de afuera hacia adentro, en una constante indagación del mundo externo.

Con respecto al coloquialismo que lo acercaría a las poéticas dominantes de los '60, Calabrese observa que “no hay musicalidad perceptible en los versos de Giannuzzi; hay el severo ritmo del pensamiento, la escueta descripción, la descarnada emergencia de la percepción”. Estas marcas distintivas de su escritura me permiten coincidir con García Helder cuando habla de un “primer ciclo de coloquialismo”, dentro del cual incluye a Fernández Moreno y a Giannuzzi.

En relación a la posible vinculación de la escritura de Giannuzzi con la poesía norteamericana, Daniel Freidemberg (en Fondebrider, 2010: 47) afirma que “si se trata de establecer alguna semejanza, tal vez haya que buscarla en algunos anglosajones (W. H. Auden, E. L. Masters, Marianne Moore, ciertas zonas de T. S. Eliot), sobre todo por la total ausencia de ornamentación, la aparente frialdad de un estilo ‘objetivista’, en el límite mismo con la prosa”. También Daniel Samoilovich (en

Fondebrider, 2010: 49) ha emparentado la escritura de Giannuzzi con esta tradición, sugiriendo que ambas piensan el poema como “‘artefacto’, como objeto hecho según ciertas reglas más que como vía de expresión o comunicación”.

Jorge Aulicino (en Fondebrider, 2010: 58), por su parte, sostiene que no es posible encontrar en Argentina una poética “emparentada filosóficamente con la de Giannuzzi. Y, en América latina, pocas (¿Parra?). Sólo probablemente en los Estados Unidos se encuentren antecedentes de una ficción similar”. A su entender, su escritura encontraría “atmósferas familiares en *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, acaso en algunos versos de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, tal vez en *El puente*, de Hart Crane, pero no en la poesía *beat*, en la poesía social o en alguna otra gama de realismo ciudadano”. En la línea de estas lecturas, en la apertura al dossier que *Diario de Poesía* le dedicara a esta poética, Daniel Helder (en Fondebrider, 2010: 151) también sugirió que su escritura sería tributaria de T. S. Eliot en tanto ambas comparten una intención común: “entablar una relación con el habla de su tiempo y que esa relación fuese tal que el lector pudiera decir: ‘así hablaría yo si pudiera hacer poesía’”. Edgardo Dobry (en Fondebrider, 2010: 127-28), por su parte, agrega a las referencias ya mencionadas que los poemas de Giannuzzi podrían ser pensados en cercanía con “cierta mística de la materia” de Wallace Stevens o de William Carlos Williams.

La relación indicada entre la poética de Giannuzzi y ciertas zonas de la poesía norteamericana es sustentada en estas lecturas no sólo por la explícita admiración que el poeta expusiera hacia esos otros escritores sino, además, por ciertos rasgos estilísticos y formales que se suponen compartidos. Aptitudes tales como concisión, claridad en la construcción de ‘frases secas y sin vueltas’, actualidad en el uso de la lengua, permitieron a la crítica literaria no sólo filiar la escritura de Giannuzzi con la poesía norteamericana sino, además, hacer de ella un antecedente fundamental del objetivismo argentino.

Edgardo Dobry, recuperando las afirmaciones que hiciera Helder en *Diario de poesía*, afirma que son estos rasgos los que, desde “*Nuestros días mortales* (1985), están en la línea de lo que después se llamará antipoesía, realismo, objetivismo”. En efecto, continúa Dobry (en Fondebrider, 2010: 127-128):

este “gusto por la frase seca y sin vueltas”, en palabras de Daniel García Helder, convirtió a Giannuzzi en una referencia central entre los jóvenes poetas que, en la década de 1990, impulsaron en Argentina el movimiento conocido como ‘objetivismo’ –y que, ya ramificado, sigue siendo hoy el haz de

líneas dominantes—. En su reciente *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto⁸⁴ —quien, como poeta, formó parte de esa tendencia renovadora— escribe: “El realismo especulativo y metafísico de Giannuzzi [...] fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico que practicaban en esos mismo años los seguidores de Gelman”.

De hecho, en “Los ingenuos, los sentimentales y el hilo de platino”, incluido en *Orfeo en el quiosco de diarios*, Dobry (2007: 280-281) sugiere una genealogía que va del objetivismo norteamericano a la poesía de los noventa pasando por los poetas “coloquialistas” de los años sesenta y ubica allí a Giannuzzi, diciendo:

la influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de William Carlos Williams, es perceptible en muchos de los poetas argentinos de los noventa. [...] La genealogía nacional de esta tendencia pasa por los poetas “coloquialistas” de los años sesenta, de la que Leónidas Lamborghini [...], Joaquín Giannuzzi [...] o Juana Bigozzi [...] son sus representantes más reivindicados, en detrimento de otros considerados excesivamente líricos, como Juan Gelman.

Edgardo Dobry destaca como rasgo privilegiado de la poética objetivista (y del modo como ésta se continúa en la poesía joven de los noventa) la centralidad de la mirada. En “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”, Dobry sugiere que, a diferencia del poeta clásico “que veía en el paisaje la alegoría de un sistema divino; [o] del romántico que encontraba en las cosas una imagen invertida del yo”, en los noventa emerge una poesía que mira como un *flâneur* sin buscar hallazgos, que “filma” lo que ve sin “encaramarse sobre la chatura de sus objetos”, que expone menos el documental que “las tomas”, los fragmentos a los que le falta el montaje. Si bien estos rasgos en los que pondera el registro visual de lo urbano podrían pensarse como característica de las líneas vertebrales de la poesía del siglo XX, Dobry destaca ciertas inflexiones que hacen que esta poesía se perciba, a su entender, como “una poética nueva”: el uso degradado de sus materiales, incluida la lengua (“el mundo y la lengua se rebajan paralelamente” (en Fondevrider, 2006: 122)); un registro extremo de la violencia y la desesperanza; un

⁸⁴ Cabe destacar, sin embargo, que, en ocasión de su muerte, Prieto revisó lo dicho a propósito de Giannuzzi afirmando que sostuvieron una “lectura errónea”: “Entendimos que Giannuzzi era, sin más, un poeta objetivista y le reclamamos como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa” (Prieto en Fondevrider, 2010: 206). En la alternancia de registros, en su mezcla no homogénea entre la “cabeza y el corazón” Prieto encuentra, en esta segunda lectura, la máxima potencia de esta poética

retorno a la Historia y a “la temática abiertamente política” (en Fondebrider, 2006: 122); y la transcripción, el testimonio y registro de “un orden visual, sin pena, sin repugnancia moral ni estética” en el que se expone una pérdida de los valores que permitirían *a priori* hacer una lectura moral de lo visto, aunque sin ceder, por ello, a una profecía del caos (en Fondebrider, 2006: 122).

Ana Porrúa (2011: 69) coincide con Dobry en que la mirada como gesto compositivo constituye el rasgo privilegiado de lo que denomina la “caligrafía objetivista” y afirma que la “presencia masiva y exacerbada de los objetos en un corpus de época” (que sitúa entre finales de los '80 y principio de los noventa) responde a un programa. En este punto, Porrúa (2011: 70) destaca la labor de *Diario de poesía* en el “dar cuerpo a una poesía de la mirada” y en el armado de filiaciones en la que Giannuzzi, entre otros, sirvió para pensar dicho movimiento. Sin dejar de señalar la influencia que la poesía norteamericana tuvo en esta estética, Porrúa indica que, menos que los poetas que se desprenden del imagismo y configuran el objetivismo norteamericano (Zukofsky, Reznikoff, Rakosi, Oppen o William Carlos William), es Ezra Pound el que ocupa un lugar central en el *Diario*. Desde esa lectura, Porrúa sugiere ciertos rasgos que primarían en las escrituras objetivistas: “la inclusión del habla cotidiana”; “la idea de género como sistema al que pueden ingresar todos los materiales”; “el uso de ‘mascaras’ del sujeto como mediadoras de la emoción”; el tratamiento directo de la cosa sea subjetiva u objetiva; la primacía de la visión y la presentación (Porrúa, 2011: 72-73); y “la síntesis contra el exceso; el idioma contra el significante” (Porrúa, 2011: 79). Tras indicar, también, el modo como el objetivismo implicó una relectura del modernismo latinoamericano en el que se rememora la poesía simbolista aunque exponiendo “la corrupción de la escena clásica del simbolismo y sus presupuestos” (Porrúa, 2011: 77) (en el objetivismo, afirma, ya no encontramos el Templo de la Naturaleza, ni el bosque de símbolos sino la percepción y lo concreto sin adherencias simbólicas), Porrúa (2011: 80) concluye que:

El *Diario de poesía*, entonces, despliega una nueva poética a la que denomina con el nombre de objetivismo en muchos casos. Este nuevo objetivismo, como dije, relee la poesía argentina y la tradición de la poesía moderna, alejado de las ortodoxias, de los programas fijos, atento a lo concreto más que a la abstracción (a lo visible más que a lo invisible), al lenguaje llano o al medio tono, a las hablas, más que al artificio de una escritura que repudia toda forma de realismo. En este último sentido

recuperan a los poetas coloquialistas argentinos de la década del '60, o más bien algunas escrituras de ese período, como las de Joaquín Giannuzzi [...].

Ana Porrúa encuentra, además, otro punto en que la poesía objetivista (y luego, aunque reformulado, la poesía de la última década de los '80 y principios de los '90) se toca con la de Giannuzzi:

La poesía argentina de las décadas del '60 y '70 había encontrado un sitio concreto y a la vez previsible para lo político: siempre la ciudad, la calle o la plaza. Allí se inscribe, antes, "Argentino hasta la muerte" (1954) de César Fernández Moreno; allí está la saga de Leónidas Lamborghini desde sus inicios, y especialmente con *Las patas en la fuente* (1965). Eso mira Giannuzzi a través de la ventana. En realidad, la poesía de la época no inventa un espacio para lo político sino que más bien hace ingresar lo público al texto: el escenario es uno de los modos y las resoluciones de lo político no están sólo sujetas a esa localización. En los '80 hay, a grandes líneas, un repliegue de lo político en la poesía, elidido en algunos casos, ausente en otros. Pero ya sobre fines de la década reaparece. Reaparece y es distinto (2011: 96).

Si bien como afirman Dobry y Ana Porrúa (2011: 70) "la lectura de Giannuzzi como un objetivista se impuso sobre la segunda mitad de la década del '80 y en términos generales continuó prevaleciendo en los '90", no faltan, sin embargo, las opiniones que impugnan, cuestionan o problematizan dicha relación.

Para Daniel Freidemberg (en Fondebrider, 2010: 181) la poesía de Giannuzzi surge de la tensión entre tres fuerzas: la de "lo que quiere hacer" (llegar a la objetividad, captar una epifanía libre de especulaciones), "la que quiere restringir" (su tendencia 'natural' a filosofar en verso) y "la de lo restringido que aflora". Dicha tensión irresuelta en su poética lleva a Freidemberg⁸⁵ (en Fondebrider, 2010: 182) a afirmar sin más que: "la poesía argentina que hace unos años fue llamada 'objetivista' no viene de Giannuzzi. [...] El 'objetivismo', si así se lo puede llamar de Giannuzzi, es de otro tipo: lograr que el pensamiento mismo adquiriera la independencia, la extrañeza, la contundencia y la mismidad del objeto".

Javiér Adúriz (en Fondebrider, 2010: 225) coincide también con Freidemberg y extrema lo dicho afirmando que "cuando hablamos de Giannuzzi no hablamos de objetivismo, aún cuando algunos escritores de esa modalidad lo reclamen como

⁸⁵ Sin embargo, cabe destacar que Freidemberg es uno de los autores que, en *Diario de Poesía* n° 30 (1994), reivindicó la importancia de la obra de Giannuzzi destacando la revelación que supuso, para algunos de ellos, el encuentro con *Las condiciones de la época* en una mesa de saldos. Dicho encuentro, afirma, significó la posibilidad de "tratar los temas vulgares y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sintáctico sujeto-verbo-predicado" (en Fondebrider, 2006: 49).

propio". De hecho, en *Tres décadas de poesía argentina*, Adúriz ensaya otro operador de lectura de la tradición (que no coincide con la serie neobarroco-objetivismo-poesía de los noventa) y propone pensar a Giannuzzi como un "posclásico"⁸⁶. Para este autor, posclásico son aquellos que trabajan el lenguaje sabiendo que en él se cifra la historia personal y general, que "articularlo implica que el pasado está en la etimología de las palabras" (2006: 79) y que su uso siempre supone una pregunta por el otro. Desde estas reflexiones que vinculan lo posclásico a una escritura que se traza "en intemperie e incertidumbre", Adúriz incluye allí a la obra de Giannuzzi destacando que, si bien en los ochenta se realizó una lectura objetivista de este autor, a su entender lo que se encuentra en su escritura es "una versión extraordinariamente límpida del pulso posclásico desde el costado del realismo" (en Fondebrider, 2006: 83). Allí afirma:

El quicio de mi razonamiento es el siguiente: Giannuzzi no es un naturalista, ni una tesis antes que una práctica, alguien que instale una palabra impávida frente al lector. Por el contrario, es vida en el lenguaje. Un movimiento mental que va hacia las circunstancias, las describe, y desde ahí vuelve a la voz de un sujeto artificial, firmemente construido por opinante. En Giannuzzi, el sujeto explora siempre eso-que-decir, y en esta secuencia, encuentra el diálogo con los otros. Mi hipótesis es que, a diferencia del objetivismo, cuyo ademán característico consiste en diluir la figura del sujeto, Giannuzzi proyecta en ese espacio retórico la posibilidad del lector. De modo que el que fácticamente lee sería un doble invertido del narrador, de eso que respira adentro de la página (Adúriz en Fondebrider, 2006: 83).

Santiago Sylvester también intentó repensar la posible vinculación entre Giannuzzi y el objetivismo desde una clave de lectura diferente que permitiría abrir dicha relación hacia otras filiaciones. Ubicando a Giannuzzi dentro de lo que denomina "poesía de pensamiento" –poesía más indagatoria que asertiva, próxima al ensayo; poesía que se habría inaugurado, de la mano de Macedonio Fernández,

⁸⁶ Mediante este término, Adúriz (en Fondebrider, 2006: 78) se propone "ensayar una categoría que rotule la metamorfosis de aquella energía [clásica] deseosa de supervivencia", partiendo de la constatación de que "los hechos son que escribimos sobre incertidumbre, sobre complejidad e incertidumbre, casi con ferocidad de un sino cuyo estigma recauda memoria en función de presente, para este aquí y ahora tangible". Así, afirma: "la noción de posclásico remitiría a una variante recidiva. Un caso análogo al de aquel hombre que, con pasos inciertos, se aboca a la construcción de una obra para encontrar un eje existencial, en el regusto de una salvaguarda exclusivamente personal y desentendida, hasta donde uno sepa, de su suerte futura. No consiste, por tanto, en labrar un porvenir, una ampulosa apuesta a lo que vendrá ni calafatear el monumento durable de un bronce. Se trata apenas, aunque ni más ni menos, de agotar el día que se está viviendo, hasta escribir cada línea con vitalidad. Y ésa, tal vez, sea la obsesión primigenia de un posclásico: poner vida en el lenguaje, encarnar una voz en la opacidad habitual de las palabras".

contemporánea a la vanguardia y contando entre sus representantes a Jorge L. Borges— afirma que, si bien es posible pensar una continuación de dicha línea en ciertos autores del objetivismo, en muchos de ellos lo que se encuentra es sólo “la pose del pensador, pero lo que les falta es pensamiento adentro” (en Fondebrider, 2006: 73).

A pesar de las lecturas excepcionales que proponen otras categorías para pensar una historia discontinua de la poesía argentina, por lo general priman aquellas que hacen de Giannuzzi un autor importante tanto para el objetivismo cuanto para la poesía de los noventa que, para ciertos críticos, continuó su estela y en la que suele ser ubicada la poética de Martín Gambarotta . Como afirma Fondebrider (2006: 43), lo que es claro al menos es “que a los poetas de los años ochenta les cabe el mérito de haber logrado recuperar e instalar ante los lectores voces que probablemente no habían sido debidamente consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi” (entre otras), así como también la de haber motivado “un importante cambio en los hábitos de lectura de los más jóvenes con el consiguiente reflejo en la poesía de estos” (2006: 42).

Teniendo en cuenta el enorme debate que generó, también, el rótulo “poesía de los noventa” y las diversas reformulaciones a las que dicho término fue sometido, a continuación proponemos delimitar el recorrido deteniéndonos en aquellos artículos que consideran la poesía de Martín Gambarotta o de Martín Rodríguez en relación a dicha generación. Para poder organizar el material de esta discusión, configuramos dos líneas predominantes: 1) aquella que piensa la poética de los noventa en relación directa con el objetivismo, el realismo y en oposición al neo-barroco⁸⁷ —línea en la que se incluye a la poética de Gambarotta aunque no así a la

⁸⁷ A principio de los años '90 la lectura que se impuso sobre el objetivismo tendió a pensarlo de manera contrapuesta a esa otra línea imperante durante los años '80, el neo-barroco y, fue a partir de allí que surgieron las primeras lecturas en torno a la poesía de los '90. En “Treinta años de poesía argentina” Jorge Fonderbrider reconstruye esa primera oposición reponiendo las palabras con las que Daniel Freidemberg en 1991, describiera a la poesía objetivista. Para Freidemberg, “la poesía que podemos llamar objetivista [...] es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras [...], supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar” (en Fondebrider, 2006: 39). Para este autor, el objetivismo que surge como una especie de reacción a “los abrumadores excesos de verborragia” del neobarroco: “en dos aspectos, al menos, dejó caminos por explorar: 1) al suponer que las cosas visibles del mundo merecen respeto, aunque sea como desafío, y que no hay por qué dejarlas de lado sin más ni dar por sentado que intentar registrar en la palabra esas cosas es una empresa petulante o ridícula. 2) al negarse a aceptar como un dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentar el lenguaje, hacer decir a las palabras algo que habitualmente no saben decir, y al probar, por el contrario, posibilidades de afirmar al máximo el sentido ya establecido por las

de Rodríguez–; 2) aquella que propone una concepción ampliada de dicha estética, revisando las oposiciones y los rasgos que la primera línea sugiere como excluyente, y en la que sí encontramos lecturas de M. Rodríguez.

En la primera línea de lectura es posible ubicar al “Boceto N°2 para un ...de la poesía argentina actual” de Martín Prieto y Daniel G. Helder, escrito en 1997. En ese texto, los autores proponían una visión general de lo que llamaron “poetas del noventa” o “poetas recientes” –dentro de los que incluían a escritores en su mayoría residentes en Capital Federal y nacidos entre 1964 y 1972, entre otros, a Martín Gambarotta–. Bajo ese rotulo, Prieto y Helder proponían aglutinar poéticas que, a diferencia de las generaciones anteriores, se anclarían en la “sincronía”, afirmando que su tiempo “es el presente, ni el pasado, ni, menos aún, el futuro” (en Fondebrider, 2006: 108). Sugiriendo que “su coeficiente artístico no deberá medirse, por lo tanto, por su nivel cultural ni por el largo de sus raíces en la tradición, sino más bien por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto” (en Fondebrider, 2006: 106) inauguraron, además, una larga discusión en torno a si los poetas de los noventa leían o no a los escritores que los antecedieron⁸⁸.

Coincidiendo en este punto con Delfina Muschietti (1996), los autores indicaban que, a diferencia de las generaciones poéticas anteriores en donde aún era posible encontrar una distinción entre la alta cultura y la cultura de masas, según su perspectiva en estos poetas ya no habría una tal división. Primaría, en cambio, la percepción por sobre la memoria, una mirada “vagamente antiprogresista” (en Fondebrider, 2006: 112), una escritura “ideogramática” entendida ésta como “directa

palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas porque son densas y multívocas”(en Fondebrider, 2006: 39).

Jorge Aulicino, por su parte, en una polémica que sostuviera con Arturo Carrera en 1990, también propuso pensar el objetivismo a distancia del neobarroco, indicando que dicho movimiento poético apunta a la inteligibilidad buscando producir una: “poesía que se reivindique ficcional (lo cual es ligeramente otra cosa que decir que es sólo un hecho verbal, pero es otra cosa). [...] Una poesía ‘de mínima’, que no es una poesía entregada al sistema sino una poesía de la vida inocente, la inmensa puerilidad: esto es, una poesía que pregunte (por el sentido, claro). Y que registre meramente algunas apuestas nunca del todo exitosas” (en Fondebrider, 2006: 40-41).

Jorge Fondebrider, tras reponer las voces principales que participaron de la contienda objetivismo-neobarroco afirma que “reducir la producción del período a esos polos sería un error semejante al de asimilar en bloque la poesía sesentista a la poesía política. De este tipo de errores se nutre la historia literaria, no la literatura” (2006: 41).

⁸⁸ Un abordaje profundo de dicha problemática puede ser encontrado en la Tesis doctoral de Marina Yuszczuk, titulada “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los ‘90”.

comunicación de experiencias y sonidos” (2006: 109), en la que la rima –si se encuentra– “produce o reduplica el sentido” (2006: 110).

Edgardo Dobry (2007: 276) también lee en las poéticas recientes “una cierta voluntad descriptiva [...] más cerca de lo pictórico que de lo musical” que alejaría al objetivismo del neobarroco, aunque no deja de matizar dicha oposición (notando, por caso el modo como el *neobarroso* deliberadamente lumpen de Perlongher ha persistido en los noventa) y de discutir algunos rasgos de la lectura de Prieto y Helder. En esta línea afirma:

La rebelión contra el neobarroco, que empieza a mediados de los ochenta, no era sólo la manifestación de una clásica alternancia generacional, sino el acto de rechazo de una de las tendencias *naturales* de la poesía en castellano, el barroquizante. [...] Rechazar lo barroquizante en la búsqueda de otro trabajo formal, basado en la construcción del poema más que en su sintaxis: de allí el resurgir, desde los noventa, de la composición extensa como una de las constantes de la nueva poesía argentina. (Dobry, 2007: 309)

Sin embargo, al abordar la lectura de Gambarotta, en especial de *Punctum*, Dobry revisa esa supuesta indiferencia entre alta cultura y cultura de masas indicada por Helder, Prieto y Muschietti, afirmando:

El choque entre cultura letrada por un lado, paisaje y lengua degradada por el otro, es evidente en *Punctum*, de Gambarotta: el título mismo, una palabra latina, implica ya la posesión de una formación clásica; pero el asunto, los personajes (Guasuncho, Manolo, Cadáver), la lengua del poema aparecen apuntar en la dirección contraria de lo que podría esperarse de un joven que ha frecuentado la alta cultura. Algo del imaginario social argentino de esos años, marcado por un radical desengaño de todas las promesas políticas, institucionales, ideológicas, se plasma allí. No tiene que ver con la posesión de mayor o menor número de lecturas, sino con la adhesión a una estética de lo bajo, de la violencia cotidiana, del rechazo de toda institución que se atribuya el poder de establecer escalafones de sublimidad poética (2007: 293-294).

En cuanto al uso de la lengua, recuperando la lectura de “El habla como materia prima” de Gambarotta (en Fondebrider, 2006: 235), en la que el poeta traza su distancia con Saer diciendo que su estructura se le hacía demasiado artificial y que encuentra en *La zanjita* de Desiderio una salida para el atasco, Dobry (2007: 307) sugiere que en la poesía de los noventa “a la imitación del habla como paradigma del lenguaje literario, presente desde Sarmiento, se agrega un nuevo imperativo: la búsqueda de una cierta naturalidad, el deseo de deshacerse de lo artificioso de los procedimientos literarios.” Deseo que no anula el artificio sino que éste “–lo formal– reaparece como catalizador de la anécdota del poema” (Dobry,

2007: 308). Dicho rasgo le permite leer el título de *Punctum* afirmando que “el libro está escrito en un registro llano y coloquial; pero acaso el cultismo del título es, precisamente, un lugar sesgado desde el que el poema debe ser leído en perspectiva” (Dobry, 2007: 308). Para Dobry, la importancia que adquiere el habla en la escritura de Gambarotta (y en otras poéticas de los noventa como en las de Rubio, Desiderio o Casas) debe ser pensada no como registro o testimonio de lo popular sino como ejercicio netamente artístico que adquiere en estos años un sentido particular (ya no homogéneo respecto al de Cesar Fernandez Moreno, por ejemplo [aquí la posición de Dobry parece trazarse a distancia de la que, como veremos, propone T. Kamenszain]). Al respecto Dobry (2007: 312) sugiere que:

A la constatación de que la “rechota democracia” anula toda aspiración de mejora política, corresponde la asunción de una lengua que se restringe al registro bajo de lo coloquial. [...] Pero la escritura da historicidad al habla, convierte la oralidad en concepto: la oralidad sería el término de conmutación entre el habla y la escritura. Si tiene algún valor más allá del costumbrismo, la reconstrucción del habla en lo escrito, y sobre todo en la poesía, es un trabajo consciente que requiere una estrategia en la que no entra la mera transcripción. [...] el habla se historiza en la escritura y adquiere su espesor de sentido.

Ana Porrúa (2011: 80-81) focaliza su lectura de dicho período afirmando que “el ejercicio de la mirada es la piedra de toque de los neobjetivistas; funciona como límite –cierre y apertura– del poema”. Para esta crítica se trata de pensar menos poéticas que lo que denomina, siguiendo a Deleuze, un “dispositivo objetivista que recorre y aglutina una red amplia de textos desde fines de los '80 en la Argentina” (Porrúa, 2011: 81) dentro de los cuales lee a *Punctum* y *Seudo* de Gambarotta. Deteniéndose, en una primera instancia, en los rasgos insistentes del dispositivo objetivista, Porrúa indica dos espacios centrales en donde se despliega la mirada y el trabajo de estas escrituras: la tundra y la catástrofe. En relación al primero de ellos, afirma que “aquello que hace visible el dispositivo objetivista se presenta como evidencia [...] y a la vez como escamoteo” (2011: 83). Dicho movimiento, sugiere, da cuenta del modo como estas escrituras depositan “en la visión toda la carga de la cultura e incluso de la economía” (2011: 83); mediante una mediación, exponen la imposibilidad del idilio, ven lo que está desapareciendo, e indican que “hay algo que se sustrae en los objetos mismos o hay algo que la mirada sustrae” (2011: 84) haciendo de la escritura algo más que un mero testimonio. Recuperando los aportes

de Didi-Huberman, Porrúa (2011: 87) indica que la catástrofe está en relación directa con la mirada. En estas poéticas, afirma:

[...] se anuncia que hay algo que nos mira en lo que se ve: el horror, la inquietud. No hay ojo sin sujeto ni ojo sin historia, como dice Didi-Huberman. [...] Porque la “mancha en el ojo” del que mira suele ser la de la historia; hay algo del pasado que persiste, que insiste en interpelarnos desde el presente de la imagen. [...] En una cultura que insiste en la sincronía y en la estasis –la de la posmodernidad, tal como la describe Jameson–, los objetos, los paisajes de los poemas se abren diacrónicamente y su inscripción en la cultura del simulacro o el espectáculo, “en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo valor de uso” (Jameson), será desmantelada en los poemas.

A la luz de estas consideraciones generales en torno al dispositivo objetivista, Porrúa propone su lectura de *Punctum* de Gambarotta sugiriendo que el mismo “puede leerse como un largo poema de la percepción” (2011: 88) en el que lo que se propone es “una nueva ‘imaginación visual’ (aquella que detecta Samoilovich en su reseña), la que produce ‘la obsesión corrosiva de la luz sobre las cosas’” (2011: 89). Lo que el poema expone, según su lectura, es una “caligrafía de la luz” (2011: 89): una luz artificial, que se mueve desde el interior hacia el afuera y en la que:

La iluminación funciona como un filtro para el ojo, pero también permite el planteo de una poética sobre lo que puede decirse o verse: no hay miradas panorámicas sino focalizaciones que extreman los detalles [...].

La luz, entonces, funciona como destello, permite el armado de fondo y figura (algunas veces nítido, casi siempre borroso, parcial) y será, en una operación extrema, aquello que se vuelve materia; la luz es, por momentos, el objeto que da la luz. [...] Se percibe el mundo no sólo como efecto de una luz difusa, siempre ambigua, sino también como un modo de mirar a través de esa luz hecha objeto (una lámpara, un vidrio) (2011: 90-91).

Para Ana Porrúa, en esta poética la luz funciona, además, como “la forma del tiempo, la única forma” (2011: 92) en la que “la temporalidad se resuelve por multiplicación. Este modo del tiempo asociado a la luz se propone bajo otra torsión, más claramente metafórica, en una de las series de poemas integrada en *Seudo*, la del rayo” (2011: 93). Dicha temporalidad superpuesta que expone la luz le permite leer, también, “la multiplicidad de identidades” que proponen *Punctum* y *Seudo*. Porrúa (2011: 95) concluye diciendo que:

Si pensamos *Punctum* en relación al dispositivo objetivista nos daremos cuenta de que la evidencia de los objetos desaparece y queda sólo el movimiento de escamoteo, el momento en que la visibilidad pierde cualquier tipo de eficacia y la discursividad alrededor de las cosas y los hechos queda prácticamente anulada.

Dentro de la segunda línea de lectura que propusimos, y que buscó revisar lo que se entiende bajo “poesía de los noventa” cuestionando la posibilidad de reducir las producciones poéticas editadas en esa década a la línea “objetivista”, el artículo de Daniel Freidemberg, “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)” (en Fondebrider, 2006), constituye un antecedente importante en tanto recupera y problematiza gran parte lo dicho en torno a esta cuestión. En este artículo, Freidemberg afirma de manera directa que “identificar objetivismo con ‘Poesía de los Noventa’ es un lugar común que de tanto repetido naturalizó el malentendido que le dio origen: aunque sea evidente la continuidad entre ambos fenómenos, el objetivismo [...] implica una poética tentativa, incierta, mientras que el noventismo se mueve sobre terreno seguro, con despreocupación” (en Fondebrider, 2006: 150).

Recuperando las lecturas que propusieron pensar una continuidad entre el objetivismo y la poesía de la última década del siglo XX en torno a lo que denominaron un “reaparecer de lo político”, Freidemberg indica una diferencia, poniendo a modo de ejemplo, entre otros, a la poética de Gambarotta . Según su lectura:

El hecho es que, por coincidencia o porque algún tipo de relación causa-efecto se haya dado, la presencia de lo político y lo social es cada vez mayor en la poesía argentina de los últimos cinco o seis años (Tedesco, Fogwill, Bellessi, Cella, Raimondi, Gambarotta, Aguirre, Chacón, Gaya, Medrano, Díaz, Edwards, Bustos y hasta, más tangencialmente, Carrera) pero dentro de esa aparición lo más singular es cómo se presenta en algunos de los poetas más paradigmáticamente noventistas (y dejando de lado *Poesía civil*, de Raimondi, que es un caso muy particular): no, como en Bellessi o en Tedesco, como fuente de inquietud o como núcleo de significación que pone en movimiento la escritura, sino como provisión de elementos para una profusa y pintoresca coloración referencial en la que los poemas parecen encontrar su principal sosten –“Arnaut en Cachaca” es un ejemplo claro– y que incluye tanto a políticos, personajes sociales y figuras históricas como a estrellas de TV, futbolistas y, muy notoriamente, nombres de integrantes de la comunidad literaria local, incluidos los propios compañeros de promoción noventista, a la manera de guiños de complicidad de un cierto público. (en Fondebrider, 2006: 158).

Para continuar sus reflexiones en torno al modo como en el noventismo opera la relación poesía y política, así como también qué vínculos con la tradición de la poesía argentina subyace en la apuesta de estos jóvenes, Freidemberg recupera la

expresión de Gambarotta que habría afirmado en un recital de poesía: “yo leo a los clásico, leo a mi generación”. A partir de allí, Freidemberg se pregunta qué hay en este énfasis en la actualidad, es decir, se interroga acerca de si de lo que se trata es de asumir la escena del presente como desafío o bien como una aceptación acrítica y cínica de lo dado para no incurrir en el pecado de anacronía. Partiendo de que ambas serían menos opciones excluyentes que énfasis de la lectura singular de cada uno de los textos, afirma:

Los profesionales del desdén y la burla sin duda existen, y son muy activos, tienen prensa y cátedras, y el ácido esterilizante de su mala leche contamina buena parte de lo que se escribe y piensa en la Argentina, pero no necesariamente hay que ubicar en esa movida –al margen de lo que ellos mismos opinen– a todos los que asumen el desencanto o la falta de resonancias como un suelo a explorar, un material a trabajar o un nuevo punto de partida (en Fondebrider, 2006: 166).

En relación a esta discusión, Freidemberg destaca como contrapunto el caso de Martín Rodríguez –al que ubica dentro “del noventismo ‘más joven’”–, sosteniendo que es posible leer en él la recuperación de otra tradición de la poesía política de los sesenta:

lo distinto en Rodríguez, es que, tanto o más que como temática, lo infantil aparece como visión sorprendida ante el enigma de un mundo que existe por su cuenta, y por lo tanto es expuesto en un discurso vacilante, carente de suficiencia, coloreado de tristeza y ternura, expectante y anhelante de sentido, todo lo cual remite bastante más a Gola, a Szpunberg, al primer Gelman o al primer Urondo que a cualquiera sea la poesía argentina que vino después (en Fondebrider, 2006: 167).

Tras sugerir que los “rótulos” “poesía de los noventa” o “poesía joven” remiten a “ángulos de enfoque”, “máquinas de lectura”, “constelación de expectativas” que buscan “encuadrar lo diverso para poder mostrarlo, presentar las cosas de cierta manera para dar visibilidad al conjunto” antes que a los textos en sí (en Fondebrider, 2006: 169), afirma que “vistos de ese modo el objetivismo y el neobarroco existen, lo que no existiría es la poesía de los noventa. [...] de ahí tal vez que Mallol y bastante más Mattoni⁸⁹ hayan querido mostrar ‘otros noventa’” (en Fondebrider, 2006: 171).

⁸⁹ Freidemberg hace referencia aquí a “Dos muchachos y una chica: tres poetas en los noventa”, artículo en el que Mattoni desconfía de la necesidad crítica de encontrar la novedad de estas poéticas obturando la experiencia de la lectura y, pese a las recepciones que celebran como característica de esta nueva poesía el anti-intimismo, el desencanto, la confianza en la inmediatez de lo real y la posibilidad de transcribir el habla, recupera tres poetas (Cassara, Bossi y Cazes) en cuyos libros “nada pretende ser lo más nuevo ni descubrir un nuevo mundo de referencias” (en Romano Sued y Arán, 2005: 63)

Aunque reconoce el gesto de Anahí Mallol (2003), sin embargo para Freidember el reparto entre “poesía chabona” y “chicas pop” que sugiere la crítica y poeta no alcanza para justificar la existencia de la poesía de los noventa. Para Freidemberg “los Noventa es una lista, una manera de imponer un tema en las agendas y apoyarse en él para encarar distintas cuestiones” (en Fondebrider, 2006: 173). Concluye, por ello, rescatando las palabras de T. Kamenszain, que “los Noventa”:

Es, por supuesto, un punto de vista, un relato elaborado por el discurso crítico, un mito teórico que habilita un modo de leer. Interesantísimo y precario (en tanto esa lectura difícilmente se sostenga sin mantener con el motor en marcha en la cabeza el mantra del mito), y que aplicado como clave general de lectura puede impedir ver tanto como descubre, pero lo que importa es haber pasado por una afirmación como esta: “Estos poetas del nuevo milenio no escriben, si por escritura se entiende una operación meramente formal. Lo que hacen es forzar el punto de cese de la lengua hasta hacer aparecer lo real. Y eso, sólo eso, es lo que ellos testimonian”. Después cada uno verá que hace con lo que leyó (en Fondebrider, 2006: 174).

En la línea de los artículos que revisan la pertinencia del rótulo “poesía de los noventa” como operador de lectura, podemos situar también al artículo de Santiago Llach, “Poesía en los noventa: una aproximación”. En dicho ensayo, Llach sugiere “un cambio de preposición: el ‘en’, más situacionista y concreto, por el ‘de’, que en su raíz indefinida parece arrastrar una atadura que hoy, quizás precavidos, preferimos no asumir” (en Fondebrider, 2006: 187-188). Dicho esto, Llach propone pensar que, en las modificaciones en la forma de leer y escribir poesía en los años noventa (así como también en su relación con la política), la crisis ocupó un lugar catalizador no menor:

hay que pensar que la fuerte recesión y la crisis económica, social y política – que de todas formas en nuestro país periférico parece por momentos adquirir un carácter durable, de insistente precariedad– sopló también sobre ese pequeño mundo para poner en evidencia que lo radical de la poesía no es su voluntad de destruir sino la de ir a la raíz: esa raíz es la lengua, y la lengua poética se lee en los libros y la sostienen los autores (en Fondebrider, 2006: 192).

Llach vincula, en este sentido, el viraje del neobarroco a la poesía de los noventa con este diagnóstico político-económico más amplio afirmando que:

si la vida democrática había ido extendiendo los límites de lo dicho para florecer en el desenfrenado sin sentido del neo-barroco, un principio de restricción se planteaba como polo opuesto para la escritura en verso, y esa tensión que estos nuevos utilizaban con soltura y a modo de aprendizaje

generacional, iba siendo animada en los libros de Arturo Carrera a partir de *La banda oscura de Alejandro* (en Fondebrider, 2006: 194).

Según lo dicho, entonces, Llach propone otro punto de vista para dimensionar las apuestas de estas poéticas, atendiendo más allá de la “maraña crítica” a lo que para él delimita la tarea del poeta: “la persistencia de una inscripción en la lengua y la forma de darle un cause preciso a la experiencia de vida y de cultura”:

En esa convicción sí me siento afín a buena parte de algunos de los poetas que comenzaron a publicar en esos años. Es difícil no reconocer en los poemas de Fabián Casas, Martín Gambarotta, Bárbara Belloc, Laura Wittner, Marina Mariasch, Cecilia Pavón o Martín Rodríguez, autores de edades y estéticas diferentes dentro de este recorte, una cierta resistencia a la primacía de la crítica (en Fondebrider, 2006: 193).

Anahí Mallol⁹⁰ en “Para una sigilografía de los noventa” pone en cuestión, también, varios de los postulados que sostienen Helder-Prieto, Porrúa y Rubio, al sugerir la existencia de un “nuevo lirismo” en los noventa (en Fondebrider, 2006: 160). Tras delimitar un reparto provisorio, “nunca exactamente definido” entre dos andariveles de la poesía joven (una, ligada a un “realismo sucio”, voluntariamente antipoético y antilírico que se ha manifestado heredero de un cierto objetivismo; y otro en donde la preeminencia de lo banal, lo *kitsch*, la fantasía y lo pop remite a ciertas zonas del neobarroco), Mallol ubica a algunos poemas de Martín Rodríguez en esta segunda línea, postulándola como una “estética de la pobreza”:

Pobreza que no significa falta de imaginación ni de recursos, pobreza que es una búsqueda, por el lado de la resta y de la elipsis. Pequeña utopía que intenta crear un lenguaje nuevo con las palabras de siempre, un significado nuevo o una mirada que no juzga, pero tampoco sólo registra (en Fondebrider, 2006: 208).

Es en ese tono “que no es nostálgico, tampoco festivo, tampoco indiferente, tampoco ingenuo, tampoco moralista”, en ese “desencantamiento” que Mallol (en Fondebrider, 2006: 211) encuentra un “rebrote de lo lírico”. Dicho viraje, anuncia Mallol, repercute, también, en el concepto mismo de lo político, en tanto “resitúa la cuestión de la política en su sentido más amplio, que es a la vez el más pequeño: la

⁹⁰ Recuperamos en este punto, principalmente este artículo ya que sus lecturas propuestas en torno a los poetas que nos convocan –Rodríguez y Gambarotta– en su libro *El poema y su doble* y en otros ensayos han sido ya recuperadas en el cuerpo de esta investigación. Cabe destacar, sin embargo, que Mallol se ha detenido largamente a considerar “la poesía joven de los '90 en Argentina” en su tesis doctoral; para un abordaje detallado de dicha problemática crítica cfr. Mallol, 2008.

micropolítica que afecta a los discursos, las enunciaciones, los cuerpos, los constructos teóricos: políticas de los sistemas de pensamiento, políticas de la lengua, políticas de las sexualidades, políticas de la construcción del saber” (en Fondebrider, 2006: 213).

Tamara Kamenszain, en “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”, atendiendo a las producciones de dicha época, señala que estos poetas se caracterizarían por “no querer ser grandes”, por editar sus textos en “libros chiquitos” y por no estar dispuestos “a cuerpear con la tradición que los precedió” (en Fondebrider, 2006: 219) lo cual, para ella, no quiere decir que no la lean sino que en su escritura “la literatura está digerida y naturalizada hasta quedar transformada en una más de esas cosas sencillas” (en Fondebrider, 2006: 232):

Como si todo estuviera perdido, como si las grandes obras ya no tuvieran razón de ser, como si las fuertes voces autorales que dominaron el siglo XX se hubieran apagado para siempre. Así en medio de este desierto, brotes minúsculos creciendo en tierra de nadie, estas voces nuevas parecen estar empezando, casi distraídamente, casi sin saberlo, a dar testimonio. Pero testimonio de qué, si todo ya fue dicho y tachado, si los poetas que precedieron a estos jóvenes agotaron los extremos del dualismo, caminando por un corredor sin salida que los paseó desde el realismo más representativo hasta el formalismo más secante. Escasez, poquedad, pobreza, reducción, ahí, en esa aridez que sin embargo nada tiene que ver con aquella elipsis intencional que operaba el blanco mallarmeano, parece irrumpir lo real como un acontecimiento por momentos bastante colorido (en Fondebrider, 2006: 219-220).

En el medio del desierto “árido resecaado a la sombra de la globalización” (Kamenszain en Fondebrider, 2006: 222), estos poetas (entre los cuales menciona a Cucurto, R. Iannamico y M. Gambarotta) encuentran vida, ponen a trabajar su máquina de escritura para violentar el reduccionismo cultural de la lengua y hacer surgir el acontecimiento; eso que, de la mano de Jean Claude Milner, denomina “punto de cese” o “punto de poesía” y que deja “caer lo real en nuestras manos de una manera inesperada” (en Fondebrider, 2006: 223). En esa pulsión de vida, en ese extremar la lengua, el “yo” poético pierde su carácter intimista e identitario para ser poblado y usurpado por otros:

Ya no hay propietarios –se plagia al plagario, decía Cucurto–, el yo ya ni es otro sino que es de todos porque todo es de todos en el yotibenco, ese lugar donde el mundo acontece por hechos, como en la narrativa. ¿Será por eso

que sin excepciones, la crítica suele insistir en que todos estos jóvenes de la nueva poesía argentina incursionan, dentro del poema, en formas narrativas? Esta afirmación, sin embargo, no parece hacer otra cosa que suturar el fenómeno encasillándolo en tecnicismos clasificatorios. Dar la vuelta nos puede aportar una clave: no es que estos jóvenes introduzcan técnicas narrativas en el poema, sino que habría que decir que ellos parecen recortar, de esa narrativa usurpada en la que viven inmersos, un pedazo que llaman poema (en Fondebrider, 2006: 225).

En ese yo acentuado, fundido y confundido con los otros, sin identidad ni nombre, Kamenzain encuentra una clave desde donde leer la poética de Gambarotta, los *seudos* que la atraviesan y los desplazamientos en los que el yo sólo sobrevive como virtualidad en los avisos publicitarios:

“Lo importante es uno mismo” es algo que debe ser publicitado porque no sólo en la poesía se terminó la programación. La calle misma es un desierto donde todos son nadie, extranjeros cuya identidad se juega en un intercambio fallido de nombres. El juego se llama Seudo, un juego peligroso que en *Punctum* tiene otra nomenclatura: Cadáver. [...]

En el desierto de la abstracción del que hablaba Negri, el acontecimiento es de ahora en más, Cadáver que nace. Ahí está, apareciendo de la nada, lo que sin embargo ya estaba (en Fondebrider, 2006: 228-230).

En nuestra investigación optamos por una perspectiva diferente de abordaje de las poéticas de Giannuzzi, Gambarotta y Rodríguez; lectura cuyo objetivo principal fue atender a la singularidad de una apuesta estético-política por el recomenzar al interior de las propias escrituras, trazando vinculaciones entre las poéticas en cuestión y un diagnóstico crítico-filosófico en torno a la pregunta por el mundo y lo contemporáneo. La elección de esta línea de abordaje necesariamente nos alejó de los interrogantes que vemos emerger fuertemente en este apéndice en relación con la pregunta por el vínculo de las escrituras poéticas en cuestión con la historia de la poesía argentina, en general, y de los noventa, en particular. De todos modos, reconocemos que una cantidad considerable de estas reflexiones de la crítica resuenan de manera directa en nuestras páginas; en la singularidad de su modulación, esperamos que nuestra propuesta sobre el *recomenzar* como operador de lectura pueda funcionar como otra vía de ingreso a estos debates.

Bibliografía

Bibliografía primaria

- Gambarotta**, Martín. 2004. *Relapso + Angola*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2009. *Refrito*. Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- . 2011. *Punctum*. Buenos Aires-Bahía Blanca, Mansalva/Vox.
- . 2011b. *Für einen Frühlingsplan*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2013. *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2016. *La abolición de los teclados*. Buenos Aires, n direcciones.
- Giannuzzi**, Joaquín. O. 2014. *Obra completa*. Buenos Aires, Del Dock.
- Rodríguez**, Martín. 1999. *Agua Negra*. Buenos Aires, Siesta.
- . 2001. *Natatorio*. Buenos Aires, Siesta.
- . 2001b. *El conejo*. Buenos Aires, Deldiego.
- . 2004. *Lampión*. Buenos Aires, Siesta.
- . 2005. *Paniagua*. Buenos Aires, Gog y Magog.
- . 2005b. *Maternidad Sardá*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2007. *Vapor*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2009. *Para el lado de las cosas sagradas*. Buenos Aires, Niño Stanton
- . 2012. *Paraguay*. Bahía Blanca, Vox.
- . 2012b. *Ministerio de desarrollo social*. Buenos Aires, Determinado Rumor.

Bibliografía crítica

- Arteca**, Mario. 2010. "Poesía y presentismo" disponible en <https://goo.gl/gfTHLp>
- Bolte**, Rike. 2016. "Punctum, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la posmemoria argentina" en *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n°6, pp. 37-66.
- Bordelois**, Ivonne. 2000. "Diálogo con Joaquín Giannuzzi" en *Hablar de poesía*, Año II, n°4, Buenos Aires, pp. 11-17.
- Blanco**, Mariela. 2011. *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata, EUEM.

- Cámara, Mario.** 2013. "Restos audibles: entre la poesía y la historia *Punctum*, de Martín Gambarotta" en *Otra Travessía*, nº 15, pp. 281-292.
- Carrera, Arturo.** 2001. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Casas, Fabián.** 2011. *Breves apuntes de autoayuda*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- . 2013. *La supremacía de Tolstoi y otros ensayos al tuntún*. Buenos Aires, Emecé.
- Cereza, Constanza.** 2011. "Conversations with Martín Gambarotta" en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 20:3, pp. 197-216.
- . 2016. "Resonancias de la revolución en la poética de Martín Gambarotta" en *Bulletin of Hispanic Studies*, V. 93, Issue 6. Pp 635-652.
- Chejfec, Sergio.** 2010. *Sobre Giannuzzi*. Buenos Aires, Bajo la luna.
- Díaz, Marcelo.** 2011. "Estoy completo, sé lo que me falta" en *Otra parte*, nº 24, pp. 47-50.
- Dobry, Edgardo.** 2007. *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Fondebrider, Jorge (comp.).** 2006. *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- . (comp.). 2010. *Giannuzzi. Reseñas, artículos y trabajos académicos sobre su obra*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- García Helder, Daniel.** 1987. "El Neobarroco en la Argentina", en *Diario de poesía*, nº 4.
- . 1999. "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano" en Jitrik, Noé (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo X *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires, Emece, pp. 213-234.
- Garramuño, Florencia.** 2015. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Genovese, Alicia.** 2011. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Kamenszain, Tamara.** 2007. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires, Editorial Norma.
- Kesselman, V; Mazzoni, A; Selci, D (comps.)** 2012. *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los '90*. Buenos Aires, Paradiso.
- Lach, Santiago.** 2004. "Algunas ideas en torno a *Lampião*" en Rodríguez, Martín. *Lampião*. Buenos Aires, Siesta.

- Llurba**, Ana. 2009. "Punctum de Martín Gambarotta: la Poética de la Punzada" en *Konvergencias Literatura*, Año III, nº10.
- Malloi**, Anahí. 2003. *El poema y su doble*. Buenos Aires, Simurg.
- . 2007. "Encrucijada entre poesía y política (en Seamus Heaney y los poetas argentinos de los 90)" en *Cuadernos del sur. Letras*. nº 37.
- . 2008. "Tesis doctoral: Poesía y subjetividad. La poesía joven de los '90 en Argentina" disponible en <http://goo.gl/PqR1e6>.
- . 2010. "El espacio urbano y sus márgenes en la poesía argentina reciente" en *Gamma*, vº 1, nº 3.
- . 2011. "La ciudad: paisaje, pasaje, desierto. Algunas miradas sobre la ciudad en la poesía de los jóvenes de los 90" en *Actas de congreso CELEHIS de Literatura*.
- Masiello**, Francine. 2012. "En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)" en *Cuadernos de Literatura*, nº 31, pp. 79-104.
- Mattoni**, Silvio. 2008. *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*. Córdoba, Alción.
- Milone**, Gabriela (comp.). 2013. *La obstinación de la escritura*. Córdoba, Postales Japonesas.
- Monteleone**, Jorge. 2004. "Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola" en Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, Vol. 9. 2004. Pp. 333-372.
- Muschiatti**, Delfina. 1996. "La joven poesía argentina" en *El Cronista Comercial*, 27 de septiembre.
- Porrúa**, Ana, M. 2000. "Punctum: Sombras Negras sobre una Pantalla" en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, nº8. Rosario, pp. 102-112.
- . 2003. "Lo nuevo en la Argentina: los '90" en Geneviève Fabry e Ilse Logie, 24 *Foro Hispánico. La literatura argentina de los años 90*. NY, Rodopi. Pp. 85-96.
- . 2004. "Subjetividad y Mirada en la Poesía Argentina Reciente" en *Cuadernos del Sur* nº34, Bahía Blanca.
- . 2011. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Entropía
- . 2014. "Poesía argentina reciente: objetos y series (entre el objet trouvé, el resto histórico y el souvenir)" en *Revista do CESP*, v.34, n.51, pp. 215-233.
- Prieto**, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Raimondi**, Sergio. 2007. "El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)" en *Margens/Márgenes. Revista de Cultura*, Universidade Federal de

Minas Gerais – Universidad de Buenos Aires – Universidade Federal da Bahia – Università degli Studi di Roma Tor Vergata, Belo Horizonte – Salvador - Buenos Aires - Roma, nº 9/10, jan.-jun. pp. 50-59. ISSN 1677-244X.

Romano, María Laura. 2007. “Aguas prohibidas: el paraíso perdido y las luchas federales en torno a la libre navegación de los ríos. Una lectura de *Paniagua* de Martín Rodríguez” en *El interpretador* nº 32.

—. 2007b. “Otra vuelta a *La ida*: la (in)estabilidad del lazo nacional en dos coyunturas poéticas. Lectura de *Lampiño* de MR en estela martínfierrista” en *Actas del XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*.

Romano Sued, Susana; **Arán**, Pampa, Olga (Editoras). 2003. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los 90*. Córdoba, Epoké.

—. 2005. *Los '90. Otras indagaciones*. Córdoba, Epoké.

Salgado, María. 2008. “Vapor” disponible en: <https://goo.gl/2L4wkk>

Selci, Damián. 2006. “Martín Rodríguez, o por qué mantener a la familia” en *Éxito* nº 10.

Sosa, Carlos Hernán. 2015. “Entre la *flânerie* y el ostracismo: la resignificación subjetiva de la ciudad en Fabián Casas y Martín Gambarotta” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Volumen 44, pp. 305-318.

Schwarzböck, Silvia. 2016. *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires, Las Cuarenta y Río sin Orillas.

Vilella, Nicolás. 2012. “Martín Gambarotta. Contienda, poesía y definición” en *Revista Otra Parte*, nº26. Disponible en <http://goo.gl/Pllat8>

VV. AA. 1994. “Dossier Giannuzzi” en *Diario de poesía*, nº 30.

Yuszczuk, Marina. 2011. “Tesis doctoral: Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los '90” Disponible en <http://goo.gl/obK8z8>.

Bibliografía general

Agamben, Giorgio. 1989. *Idea de la prosa*. Barcelona, Ediciones Península.

—. 1995. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos.

—. 1996. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos.

—. 2001. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos.

—. 2002. *El hombre sin contenido*. Madrid, Editora Nacional.

- . 2006. *El tiempo que resta. Un comentario a la carta a los romanos*. Madrid, Trotta.
- . 2007. *Infancia e Historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2007b. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2008. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, Pre-Textos.
- . 2008b. *El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y el gobierno*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2009. *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2009b. *Signatura Rerum. Sobre el método*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2010. *Ninfas*. Valencia, Pre-Textos.
- . 2012. *Teología y Lenguaje*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- . 2011. *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- . 2011b. "Repetición y detención sobre el cine de Guy Debord" disponible en goo.gl/V2SVvD
- . 2016. *El final del poema*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Anderson, Perry**. 1996. *Los fines de la historia*. Barcelona, Anagrama.
- Antelo, Raúl**. 2015. "El tiempo de una imagen: el tiempo-con" en *Cuadernos de literatura*, Vol. XIX, N° 38. Pp. 376-399.
- Barthes, Roland**. 1992. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Venezuela, Montea Ávila.
- . 2004. *Lo Neutro*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- . 2005. *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- . 2008. *La Cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós.
- . 2008b. *El placer del texto y la lección inaugural*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- . 2009. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- Bachelard, Gastón**. 2011. *El agua y los sueños*. México, FCE.
- . 2011b. *La poética de la ensoñación*. México, FCE.
- . 2011c. *La poética del espacio*. México, FCE.
- Badiou, Alain** 2009. *Pequeño manual de inestética*. Buenos Aires, Prometeo.
- . 2010. *Filosofía del presente*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- . 2011. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- . 2014. *¿Qué es un pueblo?*. Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires.

- Benjamin, Walter.** 1986. *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila.
- . 1987. *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- . 2001. *Ensayos escogidos*. Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.
- . 2009. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Rosario, Prohistoria.
- . 2012. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Blanchot, Maurice.** 1970. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila.
- . 1987. *La escritura del desastre*. Caracas, Monte Ávila.
- . 2002. *La comunidad inconfesable*. Madrid, Arena libros.
- Bonnefoy, Yves.** 2020. *Sobre el origen y el sentido*. Córdoba, Alción.
- . 2007. *Lugares y destinos de la imagen*. Buenos Aires, Cuenco del Plata.
- Breton, André.** 1991. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- Caillois, Roger.** 1970. *Imágenes, imágenes...* Buenos Aires, Sudamericana.
- Cirlot, Juan, E.** 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- Coccia, Emanuele.** 2013. *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral*. Cantabria, Shangrila.
- . 2011. *La vida sensible*. Buenos Aires, Marea.
- Collingwood-Selby, Elithabeth.** 2009. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Crespi, Maximiliano.** 2011. *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. La Plata, Unipe.
- Cueto, Sergio** (2001). *Tres estudios. Dante – Baudelaire – Eliot*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Dalmaroni, Miguel.** 2004. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la argentina. 1960-2002*. Mar del plata, Editorial Melusina
- . 2008. “Qué se sabe en literatura?. Crítica, saberes y experiencias”, disponible en <http://goo.gl/gEuSM7>
- Debord, Guy.** 1967. *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Observaciones filosóficas.
- . 1999. *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, Gilles.** 1980. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- . 1998. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.
- . 2002. *Proust y los signos*. Madrid, Editora Nacional.
- . 2008. *Kant y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus.
- . 2009. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós.

- . 2011. *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires, Cactus.
- y **Guattari**, Félix. 2002. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-texto.
- Del Barco**, Oscar. 2008. *El otro Marx*. Buenos Aires, Milena Cacerola.
- Derrida**, Jacques. 1994. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. DF, Siglo XXI.
- . 1997. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Buenos Aires, Manantial.
- . 2002. *De la gramatología*. Barcelona, Siglo XXI.
- . 2009. *Carneros. El diálogo ininterrumpido: entre dos infinitos, el poema*. Amorrortu, Buenos Aires.
- . 2009b. *La difunta ceniza. Feu la cendre*. La Cebra, Buenos Aires.
- Didi-Huberman**, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires, Manantial.
- . 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada Editores.
- . 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Bordes/Manantial
- . 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca, Serieve
- . 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid, Machado Libros.
- Esposito**, Roberto. 2006. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires, Katz.
- Ferraris**, Maurizio. 1999. *La imaginación*. Madrid, Visor.
- Foucault**, Michel. 1999. *7 Sentencias sobre el 7º Ángel*. Madrid: Arena Libros
- . 2004. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pre-Textos.
- Fraenza**, F; **García**, L; **Moyano**, P (editores.) 2015. *Montajes. Arte, filosofía y psicoanálisis en la encrucijada*. Córdoba, Brujas.
- Foster**, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal.
- García**, Luis. 2011. *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*. Santiago de Chile, TEHA.
- . 2010. “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin” en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, n°2, pp. 158-185.
- . 2015. “Medialidad pura. Lenguaje y política en Walter Benjamin” en *Recial*, n°8.
- Gago**, Verónica. 2015. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid, Traficante de sueños.
- Galende**, Francisco. 2012. *Rancière. Una introducción*. Buenos Aires: Quadrata
- . 2005. *La oreja de los nombres*. Buenos Aires, Gorla.

- . 2009. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Galindo Hervás**, Alfonso. 2003. *La soberanía. De la teología política al comunitarismo impolítico*. Murcia, Res Publica.
- . 2000. "Teología política «versus» comunitarismos impolíticos" en *Res pública*, nº6, pp. 37-55.
- . 2015. *Pensamiento impolítico contemporáneo*. Madrid: Sequitur.
- Garbatzky**, Irina. (comp.) 2013. *Expansiones*. Rosario, Yo soy Gilda.
- Giordano**, Alberto. 1999. *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires, Colihue.
- Givone**, Sergio. 1991. *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*. Madrid, Visor.
- Hamacher**, Werner. 2012. *Lingua Amissa*. Madrid, Miño y Dávila.
- . 2011. *95 Tesis sobre la filología*. Madrid, Miño y Dávila.
- Ingrassia**, Franco (comp.). 2013. *Estéticas de la dispersión*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Jappe**, Anselm. 1998. *Guy Debord*. Barcelona, Anagrama.
- ; **Kurz**, Robert; **Ortlieb**, Claus. 2014. *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades*. La Rioja, España, Pepitas de Calabaza.
- Kraniauskas**, John. 2012. *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: FLACSO
- Lacoue-Labarthe**, Philippe; **Nancy**, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Lacoue-Labarthe**, Philippe. 2004. *La poesía como experiencia*. Madrid, Arena libros.
- Lapoujade**, David. 2011. *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*. Buenos Aires, Cactus.
- López**, Nicolas. 2014. *Tesis de Licenciatura. Montaje e historia. La redención estética del materialismo histórico en Walter Benjamin*. Disponible en: Repositorio Digital, UNC.
- Löwy**, Michael. 2005. *Walter Benjamin: Aviso de incendio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- Ludmer**, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Maccioni**, Franca, **Martinez Ramacciotti**, Javier (Comps.). 2015. *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*. Buenos Aires, Teseo.

- Marchart**, Oliver. 2009. *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. México, FCE.
- Mates Reyes, Manuel**. 2006. *Medianoche en la historia*. Madrid, Trotta.
- Mattoni, Silvio**. 2003. *El cuenco del plata*. Buenos Aires, Interzona.
- . 2013. *Camino de agua. Lugares, música, experiencia*. Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Miller**, Karina. 2014. *Escritura impolíticas. Anti-representaciones de la comunidad en Wilcock, Lamborghini, Piñera*. Nuevo siglo.
- Milone**, Gabriela (comp.) *Violencia y método. De lecturas y crítica*. Buenos Aires, Letranómada.
- Monteleone**, Jorge. 2003. "Paisajes de la imaginación poética". *Revista Todavía* 6. En línea. Consultado 8 de enero de 2016.
- . 2011. "Materia e imaginario poético" en Antelo, Raúl y Reales, Liliana (Comps.). *Argentina: texto tempo movimiento*. Santa Catarina: Letras Contemporáneas. 138-149.
- . 2016. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra.
- Moreno**, María. 2013. *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires, Mardulce.
- Nancy**, Jean-Luc. 1979. *Ego Sum*. Barcelona, Anthropos.
- . 2000. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile, Arces-Lom,. Traducción de: J. M. Garrido Wainer
- 2002. *Un pensamiento finito*. Barcelona, Antrophos. Traducción de: J. C. Moreno Romo
- 2003a. *El sentido del mundo*. Buenos Aires, La Marca. Traducción de: J. M. Casas
- 2003b. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona, Paidós. Traducción de: P. Perera Velamazán.
- 2003c. *Au fond des images*. París, Éditions Galilée.
- 2006. *Ser singular plural*. Madrid, Arena libros. Traducción de: Antonio Tudela Sancho.
- . 2006b. *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu.
- . 2006c. "La imagen: Mímesis & Métexis" en *Escritura e imagen*, Vol. 2, pp. 7-22.
- . 2007. *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires, La Cebra. Traducción de: J. M. Garrido

- . 2007b. *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- . 2008. *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu. Traducción de: H. Pons
- . 2012. *L'Équivalence des catastrophes (Après Fukushima)*. París, Éditions Galilée.
- . 2013. *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires, Quadrata.
- . 2013b. "Hacer, la poesía" en *Revista Babedec*, N°5, Vol. 3.
- . 2014. "La imagen, lo distinto" (Traducción de Gabriela Milone) en *Revista Caja Muda* 6.
- 2014b. *El arte hoy*. Prometeo, Buenos Aires. Traducción de: C. Pérez Lopéz y D. Álvaro
- Nancy**, J-L, **Barrau**, A. 2011. *Dans quels mondes vivons-nous?* París, Éditions Galilée. [Las traducciones son nuestras]
- Nietzsche**, Friedrich. 2006. *Segunda consideración intempestiva*. Buenos Aires, Libros del Zorzál.
- Pacella**, Cecilia. 2009. *El motivo es el poema. Poéticas de la modernidad en Girri*. Córdoba, Alción
- Perlongher**, Néstor. 1997. *Poesía completa*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Porrúa**, Ana. 2001. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Quignard**, Pascal. 2011b. *La noche sexual*. Traducción Adriana Canseco, inédito.
- *Butes*. 2011. Madrid: Sextopiso.
- 2010. "El pasado y lo anterior" en *Nombres. Revista de filosofía* n° 24. Córdoba: Alción
- Rancière**, Jacques. 1991. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- . 1993. *Los nombres de la historia. Una poética del saber*. Buenos Aires: Nueva visión
- . 2006. *El inconciente estético*. Buenos Aires: del Estante.
- . 2007. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- . 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- . 2009b. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- . 2010. *Momentos políticos*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- . 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- . 2011a. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual
- . 2011b. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo
- . 2011c. *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder
- . 2011d. *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: del Zorzal.
- . 2013. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- . 2013b. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial
- . 2014. “¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?” en *Revista Calle 14*. V.9. N°13.
- . 2014a “Política de la ficción” en *Revista de la Academia*. N°18, pp. 25-36.
- . 2014b “El inhallable populismo” en Alain, Badiou (*et al.*) *¿Qué es un pueblo?*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. pp 119-124.
- . 2015. *Mallarmé. Política de la sirena*. Adrogué: LOM.
- . 2015b. *El hilo perdido. Ensayo sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial.
- Rella, Franco.** 1992. *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*. Barcelona, Paidós.
- . 2010. *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*, Buenos Aires, La cebra.
- Rodríguez, Martín.** 2014. *Orden y progresismo. Los años Kirchneristas*. Buenos Aires, Emecé.
- . 2014b. “Sol de noche” en *Revista Crisis*. Disponible en: <https://goo.gl/hll2eu>
- Rosset, Clement.** 2004. *Lo real. Tratado sobre la idiotez*. Valencia, Pre-Textos.
- Rozitchner, León.** 2015. *La cosa y la cruz*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- . 2011. *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires, Tinta limón.
- . 1968. “La izquierda sin sujeto” en *Pensamiento Crítico*, nº 12, pp. 151-184.
- Ruvituso, María Mercedes.** “Tesis doctoral: La teoría de la imagen en la obra de Giorgio Agamben. Entre estética y política” disponible en <http://cifnet.org.ar/portfolio/117/>
- Sagasti, Luis.** 2011. *Perdidos en el espacio. Un ensayo sobre el fin de la historia en la argentina*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

- Sloterdijk, Peter.** 2002. *Venir al mundo, venir al lenguaje. La conferencia de Frankfurt.* Madrid, Editora Nacional.
- Starobinski, Jean.** 1974. "Jalones para una historia del concepto de imaginación" en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura).* Madrid, Taurus.
- Thayer, Willy.** 2010. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze.* Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Tiqqun.** 2011. *¿Cómo hacer? .* Santiago, Ediciones Crimental.
- Topuzian, Marcelo.** 2013. "El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada" en *Castilla. Estudios de literatura*, nº pp. 298-349
- Vattimo, Gianni.** 2002. *Diálogo con Nietzsche.* Buenos Aires, Paidós.
- Vauday, Patrick.** 2009. *La invención de lo visible.* Buenos Aires, Letra Nómada.
- Viel Temperley, Héctor.** 2003. *Obra completa.* Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- Villalobos-Ruminott, Sergio.** 2013. *Soberanías en suspenso. Neoliberalismo, Violencia e Imaginación.* La Cebra, Lanús.
- Virno, Paolo.** 2005. *Cuando el Verbo se hace Carne.* Madrid: Traficantes de sueños.
- Warburg, Aby.** 2014. *La pervivencia de las imágenes.* Buenos Aires, Miluno.
- Zukofsky, Louis.** 2000. *Prepositions + The collected critical essays.* Londres, Wesleyan University Press.

Agradecimientos

A Cecilia Pacella y Silvio Mattoni por la libertad de trabajo en todos estos años, por la lectura y las correcciones en este último, vertiginoso, tramo, y por el humor desdramatizante que me dio la confianza para terminarlo.

A Javi Martínez Ramacciotti por su amistad que se prolongó en discusiones, lecturas cruzadas, aportes invaluable, y sobre todo, por el entusiasmo que supo contagiarme y del que se nutrieron de comienzo a fin estas páginas.

Al equipo de investigación del cual formo parte y con el que pude compartir el proceso de lo aquí escrito; equipo que además de estar conformado por grandes lectores lo está, también, por grandes amigos que me acompañaron a lo largo de este tiempo. A quien organiza y fomenta su entusiasmo, Gabriela Milone y a quienes lo componen: Sil, Lore, Nati, Pau, Anita, Bela, José, Juli, Anuar, Adri, Sofi.

Agradezco, también, a ese otro equipo al que me sumé tarde y extraoficialmente, pero cuyas lecturas y discusiones hicieron que esta tesis virara hacia lo que finalmente resultó: a Luis García, Nicolás Lopéz, Emilia Casiva y el resto de los inequivalentes.

A Juan por la compañía y las vitales cuotas de diversión diaria que hicieron transitable el proceso de escritura. A Lucas y Gina por la paciencia y la energía cotidiana.

A los compañeros y amigos de la *Revista Caja Muda* con quienes sostenemos el intento de viralizar las escrituras que nos fascinan y a Jere que hizo su magia en el diseño de esta tapa.

A mi familia: mis viejos, mis hermanos y sobrinos que todos los domingos hacen de esa filiación cualquiera un lugar de encuentro que le da sentido.

A CONICET que financió esta investigación y la hizo materialmente posible.

A la Universidad Nacional de Córdoba que me formó y propició estos encuentros que me enseñaron mucho más de lo que un título podría certificar.