

# EL POEMA

## Y LO REAL

LA PERCEPCIÓN DE LAS COSAS DEL MUNDO  
EN PUNCTUM DE MARTÍN GAMBAROTTA.

Maccioni Franca  
Directora: Dra. Cecilia Pacella  
Co-directora: Lic. Gabriela Milone

- Trabajo Final de Licenciatura -  
Universidad Nacional de Córdoba Facultad de Filosofía y  
Humanidades Escuela de Letras



## Introducción

### Lo visible y lo escribible.

#### I.1. Introducción al tema a desarrollar y formulación del problema de investigación.

La presente investigación parte de la pregunta general acerca de la posibilidad (o de la imposibilidad) de postular una relación entre el poema y lo real, las palabras y las cosas. Interrogante que adquiere la dimensión y complejidad teórica que supone, en el marco de las discusiones contemporáneas sobre el lenguaje y la mirada, lo visible y lo escribible.

Los distintos debates que, a fines de 1960 y mediados de 1970, abordan la problemática del lenguaje y del arte, parecen indicar lo que algunos autores –como Hal Foster<sup>1</sup>– han dado en llamar un *giro textual* en las producciones artísticas (sean éstas lingüísticas o plásticas) que denota el ingreso de la problemática del lenguaje en todas las producciones del hombre. La preocupación por el *signo* –en tanto que categoría historizable que se origina, según Roland Barthes<sup>2</sup>, por oposición al *índice*– marca, en la modernidad, una consecuente crítica de la noción de *origen* (entendido como presencia, como huella) y de la noción misma de *representación*. Tras la suspensión del referente, realizada por la teoría estructuralista de la lengua, los distintos debates teóricos que tuvieron lugar en las últimas tres décadas del siglo XX –que algunos historiadores de las ideas han denominado con el término (no menos problemático) de “postestructuralistas”– parecen privilegiar el significante por sobre el significado, reduciendo a este último al sistema de equivalencias propio de la significación.

Por su parte Michel Foucault, en su libro *Las Palabras y las Cosas*<sup>3</sup> (1966) afirma, en este sentido, que la modernidad se inaugura a partir de una discontinuidad en la *episteme* de la cultura occidental que altera el modo en que las *cosas* se dan al saber. La coherencia entre la teoría de la representación y del lenguaje que caracterizó la época clásica, dejó de tener validez cuando el lenguaje se desvaneció en cuanto “tabla espontánea y cuadrícula primera de las cosas”,<sup>4</sup> para pasar a ser “una figura de la historia coherente con la densidad de su pasado”.<sup>5</sup> En el siglo XX el lenguaje ya no puede ser imagen de las cosas ni representación de los objetos del mundo, sus palabras ya no son transparentes, no

---

<sup>1</sup> Foster, Hal, *El Retorno de lo Real. La Vanguardia a Finales de Siglo*, Madrid: Akal Ediciones, 2001. Pág., 75.

<sup>2</sup> Barthes, Roland, *S/Z*, Madrid: Siglo XXI, 1997. Pág., 32.

<sup>3</sup> Foucault, Michel, *Las Palabras y las Cosas*, México: Siglo XXI, 1978.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Pág. 16.

<sup>5</sup> *Ibidem.*

traducen de manera inmediata la presencia de las cosas y mucho menos nos garantizan un saber sobre su sentido.

A su vez, en 1968, Roland Barthes publica un ensayo titulado “El efecto de realidad”<sup>6</sup>. En este escrito, el autor pone en cuestión el procedimiento que denomina *ilusión referencial* por medio del cual la historia como discurso, el realismo literario y las distintas técnicas que apuntan a “autenticar lo real” (como la fotografía o el cine), significan y connotan lo que presumen meramente denotar: la realidad (*lo que es*). Dice el autor:

La desintegración del signo –que parece ser la ocupación más importante de la modernidad– está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la ‘representación’.<sup>7</sup>

Nos preguntamos, entonces, ¿cómo es posible, en este contexto, seguir postulando una relación entre lo visible y lo decible, entre las palabras y la cosas?

Llama la atención en esta época de vaciamiento del signo y de fascinación fetichista por el significante y la superficie, el reavivado interés por la *fotografía* (en principio, una técnica que se pensó en términos de representación analógica que denotaba –sin código ni mediación– la realidad sin más, es decir aquello capaz de traernos la presencia del referente que expone) que, tanto a nivel teórico como artístico y poético, puede rastrearse durante la década de los ‘80 y ‘90. Nos referimos, por ejemplo, a la publicación de *La Cámara Lúcida*<sup>8</sup> (1980) de Barthes –dedicada enteramente a pensar la ilusión fotográfica–, al uso de esta técnica en el pop y el hiperrealismo (también llamado “fotorrealismo”) –en las artes plásticas–, y al *neo-objetivismo* poético que, en nuestro país, se afirmó en el deseo de funcionar como un dispositivo óptico, un objetivo. ¿Se trata acaso de un retorno sin más a un realismo referencial?, ¿de un intento de traer de manera transparente la presencia del referente sin mediación, es decir aquello que estos mismos autores, años antes, habían postulado como imposible?

---

<sup>6</sup> Barthes, Roland, *El Susurro del Lenguaje. Más allá de la Palabra y la Escritura*. Barcelona: Paidós, 2009. Pág. 211.

<sup>7</sup> *Ibid.*, Pág., 221.

<sup>8</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Un texto temprano de Roland Barthes –titulado: “El mensaje fotográfico”<sup>9</sup> (1961)– otorga pistas para acercarse a una posible respuesta a este interrogante en el marco de la discusión reseñada. Escribe el autor:

¿Hay que afirmar que es imposible una denotación pura, un *más acá del lenguaje*? Si es que ésta existe, quizá no es en el nivel de lo que el lenguaje común llama lo insignificante, lo neutro, lo objetivo, sino por el contrario en el nivel de las imágenes precisamente traumáticas: es el propio trauma el que deja en suspenso al lenguaje y bloquea la significación.<sup>10</sup>

Tal como lo anuncia Foster, “este deslizamiento en la concepción –de la realidad como efecto de representación a lo real en cuanto traumático– puede ser definitivo en el arte contemporáneo”<sup>11</sup> en el que se anuncia, simultáneamente, ya no un retorno al realismo, sino más bien un deseo insaciable de exponer un encuentro (siempre fallido) con *lo real*. Encuentro que, tanto en la teoría como en la producción artística, aparece intrínsecamente vinculado a la problemática de la imagen y lo visible, y ésta, a su vez, a la de lo decible. Porque tanto las imágenes como las palabras, según afirma Didi-Huberman, “forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones”,<sup>12</sup> por lo que ya no es posible, en este punto, seguir oponiéndolas. Pero ¿qué significa, entonces, esta posibilidad de que las imágenes “toquen lo real”, entendido ahora como “traumático”?

“Cuando las imágenes tocan lo real”, nos dice Didi-Huberman, “*arden*” exponiendo, así, que “una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos)”.<sup>13</sup> Lo traumático refiere, según lo dicho, a aquellas imágenes que producen y reproducen una conmoción que fisura la unidad del sujeto (y, consecuentemente, del mundo) ante la percepción punzante de lo mirado. En este marco donde lo mirado es también lo que nos mira y, al hacerlo, nos hiere –tal como lo exploraremos siguiendo los aportes de Merleau-Ponty–, la mirada ya no será comprendida como el privilegio de un sujeto, sino como aquello que acontece *entre* vidente y visible, suspendiendo toda dicotomía adentro-afuera. Es decir,

---

<sup>9</sup> Barthes, Roland, *Lo Obvio y lo Obtuso. Imágenes, Gestos y Voces*. Barcelona: Paidós, 2009.

<sup>10</sup> Barthes, Roland, *Lo Obvio y lo Obtuso, Op. Cit.*, Pág., 29.

<sup>11</sup> Foster, Hal, *El Retorno de lo Real. Op. Cit.*, Pág., 150.

<sup>12</sup> Didi-Huberman, Georges, “Cuando las Imágenes tocan lo Real” en [http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

<sup>13</sup> *Ibidem*.

como una *experiencia* que introduce una cuota de sin-sentido y de no-saber que impone un trabajo al lenguaje, un esfuerzo para decirlo. Se trata, entonces, de:

Ver sabiéndose mirado, concernido, *implicado*. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual.<sup>14</sup>

Es nuestra intención pensar, retomando lo explicitado en torno a Barthes, que en este deseo por denotar lo concreto -en el que se expone un intento de relación con el mundo y la vida-, no es el referente sin más lo que motiva la escritura, sino más bien la *imagen* de lo visible y, más aún, la *mirada* como acontecimiento a la vez perturbador (*punzante*) y fascinante. En esta tensión entre lo visible y lo decible, la escritura parece entrar en relación con *lo real* entendido ahora como aquello irrepresentable, insignificable e irrecobable que se expone en la palabra que falta y, al hacerlo, trastoca los regímenes de la representación.

En esta investigación nos proponemos pensar esta problemática general, que atraviesa gran parte de la producción artística contemporánea, en *Punctum* (1995), obra poética de Martín Gambarotta. Para poder dar cuenta de esta problemática teórica (la escritura y lo real, lo visible y lo decible), en principio inasible en su totalidad por la extensión y complejidad que supone, centraremos nuestra atención en una relación específica que esta escritura poética expone como problemática: la relación entre las palabras y las cosas.

## **I.2. Antecedentes y precisiones sobre el *corpus* considerado.**

*Punctum* libro publicado por la editorial *Tierra Firme* en 1995 y ganador del primer premio en el “I concurso hispanoamericano Diario de Poesía” (otorgado por la revista *Diario de Poesía*<sup>15</sup>) ha ocupado, desde ese momento, un lugar privilegiado en los debates sobre poesía argentina contemporánea. Sin embargo, son pocos los ensayos dedicados enteramente a pensar esta obra poética (hasta el presente momento de nuestra

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> La revista *Diario de Poesía* (fundada por Daniel Samoilovich en 1986 y editada hasta el día de hoy) en ese entonces hacía eco de un importante debate en torno a la poesía contemporánea, centrado alrededor de una disputa estético-política por el sentido de la poesía, su verdad, su posibilidad y modalidad de existencia. *Diario de Poesía* surge como un espacio que no sólo ensaya una relectura de la tradición poética argentina, sino que además pone en circulación producciones de poetas “jóvenes” (nacidos entre 1964 y 1972) y construye una constelación de ensayos críticos que vienen a fundamentar teóricamente estas nuevas propuestas estéticas, dentro de las cuales, como dijimos, *Punctum* ocupa un lugar privilegiado.

investigación hallamos sólo los artículos breves de Ana Porrúa y Ana Llurba<sup>16</sup> que se detienen exclusivamente en este libro) y prácticamente no existen estudios académicos que la aborden. Existe, en cambio, una amplia bibliografía crítica dedicada a pensar esta escritura en relación a una problemática generacional –la de la así llamada “poesía de los noventa”– y a una estética contemporánea denominada *neo-objetivismo*. Diversos ensayos que nucleados alrededor de *Diario de Poesía* abordan, en esta línea, la poesía de los llamados “noventa” parecen acordar, pese a múltiples diferencias, en leer estas producciones ‘jóvenes’ en relación de oposición respecto de las propuestas neobarrocas que las anteceden. Para realizar esta operación de lectura, reúnen bajo el rótulo de “*neo-objetivistas*”<sup>17</sup> a un conjunto de heterogeneidades poéticas que justificarían su pertenencia al grupo por exhibir un particular uso del lenguaje y una singular relación con la realidad, es decir, por ensayar una definición de *lo poético* en principio opuesta a las modalidades de escritura propia de los años ochenta.

De manera sucinta podríamos afirmar que, según estas lecturas, la poesía de los noventa seguiría apostando a la búsqueda del sentido como modo de justificar su existencia. Tomando distancia de la actitud lúdica con que los neobarrocos privilegiaban el trabajo con el significante y su materialidad fónica y gráfica, estos poetas, según Freidemberg, se negarían “a aceptar como dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentando el lenguaje, probando la posibilidad de afirmar al máximo el sentido ya establecido de las palabras”.<sup>18</sup> Tal como se plantea, en el origen de esta nueva propuesta y como límite de su experimentación con la lengua se ubicaría el principio de inteligibilidad; se trataría entonces de “una poesía más resuelta y vital, dispuesta a hacerse de los elementos del mundo y el lenguaje realmente existente con los que la poesía notoriamente existente no sabía qué hacer”.<sup>19</sup>

En quizás uno de los artículos más programáticos que publica *Diario de Poesía* en 1991, Jorge Aulicino extrema la oposición entre las poéticas del ‘80 y del ‘90 planteando, en resumidas cuentas, que el neobarroco implica, exclusivamente, “una forma de

---

<sup>16</sup> Nos referimos a: Porrúa, Ana. “*Punctum*: Sombras Negras sobre una Pantalla” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario. Y a Llurba, Ana, “*Punctum* de Martín Gambarotta: la Poética de la Punzada” en *Konvergencias Literatura*, Año III, n°10, 2009. Ambos artículos serán retomados en el primer capítulo de esta investigación. *Cfr.*, Pág., 23.

<sup>17</sup> Los términos *objetivismo* y *neo-objetivismo* han sido utilizados en varios artículos del *Diario de Poesía* (por autores tales como Daniel Saimolovich, Daniel Freidemberg, Edgardo Dobry), pudiendo también ser rastreados en un número considerable de los artículos de *Tres Décadas de Poesía Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

<sup>18</sup> Freidemberg, Daniel, “El modo en las cosas” en *Diario de Poesía*, año V, n° 21, Diciembre. Buenos Aires: 1991.

<sup>19</sup> Freidemberg, Daniel, “Escuchar decir nada. Una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más”, en *Tres Décadas de Poesía Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Pág. 151.

construir poder”<sup>20</sup> basada en la repetición de un código. Es a partir de esta afirmación que el autor legitima la emergencia, en los ‘90, de una nueva modalidad poética que implica una ruptura con las producciones que caracterizaron la poesía de la década anterior:

Hay algún otro modo de concebir en poesía que no sea el neobarroco... Es este: Una poesía que abandone sandeces tales como "la poesía es un fenómeno de las palabras" [...] Una poesía que se base en percepciones [...] Pero una poesía que dé cuenta de la imposibilidad de terminar una construcción coherente de esas percepciones. [...] Una poesía que, lejos de pedir un lector "cómplice", pida un lector "indispuesto", lateral y hasta desdeñoso, al que haya que conquistar [...] esto es, una poesía que pregunte (por el sentido, claro).<sup>21</sup>

Según lo dicho, la poesía neo-objetivista se caracterizaría por mostrar un respeto hacia los hechos y las cosas visibles del mundo, por apoyar la construcción de sus versos en las percepciones de lo cotidiano, en su conocimiento directo. Una poesía que se construye a partir de imágenes, de escenas, de instantes poéticos sin montaje en donde, en palabras de Martín Prieto y Daniel Helder, “habría que buscar, antes que en las tentativas de infinitud, el carácter ontológico de la poesía. El ser no está más allá de las cosas, parecen repetir los poetas del noventa; sólo se hace tangible en ellas”.<sup>22</sup>

Se trataría, entonces, de una poesía que acerca las cosas, que refleja el esfuerzo que implica intentar rozar su sentido. Porque estos poemas son siempre conscientes de su imposibilidad, de su incapacidad para mostrar una construcción coherente de aquello absolutamente *otro* para la lengua que son las cosas. Y es ante esta constatación que estos poemarios parecerían encontrar un modo de justificar su existencia en el “intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y disponibilidad de los objetos”.<sup>23</sup> Es decir, si las cosas no pueden traducirse a la lengua, comprenderse por el lenguaje, habría que intentar por lo menos que las construcciones poéticas se asemejen lo más posible a aquello que se pretende re-presentar, al objeto que se desea mostrar.

Sin embargo, basándonos en lecturas críticas más actuales que revisan el modo como fueron comprendidas ambas tradiciones estéticas, resulta posible encontrar un modo de leer ciertos rasgos de estas poéticas en relación no de oposición sino de

---

<sup>20</sup> Aulicino, Jorge, “Lo que ocurre de veras” en *Diario de Poesía*, n° XX, Octubre. Buenos Aires: 1991.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Prieto, Martín y Helder, Daniel, “Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual” en *Tres Décadas de Poesía Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Pág. 107.

<sup>23</sup> Saimolovich, Daniel, “Barroco y Neobarroco” en *Tres Décadas de Poesía Argentina*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006



continuidad respecto de la problemática que se plantea ya en las escrituras de los ochenta. En el año 2001 Arturo Carrera señala esta filiación en el prólogo a la antología *Monstruos*,<sup>24</sup> en donde de hecho se sirve de la hipótesis de Leonidas Lamborghini<sup>25</sup> para pensar desde ahí su título y trazar una línea de lectura que permita identificar rasgos comunes en ambas estéticas. En palabras de Lamborghini “gran parte de la poesía y el arte contemporáneo se caracteriza por su particular percepción de lo monstruoso como hecho cotidiano, como mundo enajenado, como costumbre”.<sup>26</sup> En esta cita, Carrera encuentra la posibilidad de leer la propuesta de estos poemas y sus esfuerzos por testimoniar una percepción, por hacer aparecer las cosas del mundo apelando a lo único posible: el lenguaje poético; “sólo que en esa realidad forzada – dice el poeta– volvemos a encontrar la sobrenaturaleza de la poesía y su modo de activar ese real a punto luz – a punto nieve”.<sup>27</sup>

Cecilia Pacella en su ensayo “La Duración y el Instante en la Banda Oscura de Alejandro”, afirma que “el neobarroco deja como lección la posibilidad de ver la distancia entre el sentido y el lenguaje”,<sup>28</sup> en otras palabras, la imposibilidad de la lengua de asir el sentido, de acercar el significado de las cosas a la palabra poética, de comprenderlas. Así entendidas, la poesía de los años ‘80 y la de los ‘90 comparten una problemática común marcada, como dijimos, por una crisis general del lenguaje. El modo como ambas estéticas responden a esta impotencia de la lengua es distinto, pero tanto la explosión de significantes que esboza el neobarroco, como el reverso implosivo marcado por la medida de las obras de ciertos autores del neo-objetivismo, encuentran su razón de ser en el carácter inapresable de las cosas, en su cualidad ininteligible. El neobarroco deja como legado el anuncio de una *imposibilidad*: la lengua no puede con las cosas del mundo, su sentido siempre excede las palabras. Frente a esto, el neo-objetivismo afirma una *necesidad*: atender a las cosas del mundo, a su materialidad.

Por su parte Tamara Kamenszain y Anahí Mallol también ponen en cuestión la lectura tendiente a oponer ambas estéticas. En “Muchachos futboleros, chicas pop?” dice Mallol:

---

<sup>24</sup> Carrera, Arturo, *Monstruos. Antología de la Joven Poesía Argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

<sup>25</sup> Vale aclarar que Leonidas Lamborghini fue un autor faro para el movimiento neobarroco argentino de los ‘80.

<sup>26</sup> Carrera, Arturo, *Monstruos. Op. Cit.*, Pág. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.* Pág., 12.

<sup>28</sup> Pacella, Cecilia, *Muerte e Infancia en la Poesía de Arturo Carrera*. Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008. Pág. 105.

Porque si en un principio se pensó que lo fundamental en los 90 tenía que ver con dos gestos que se oponían (y que reescribían otra vez la vieja dicotomía entre poesía social y poesía lírica) y que delimitaban dos zonas sobre las que se describía otra diferencia: la de género (los chicos escriben realismo crudo, las chicas miniaturas banales y pop, subtendidas por otras oposiciones: épica vs. lírica, versos largos vs. versos cortos, exterior vs. interior, público vs. privado, objetivismo vs. neobarroco), no sólo es posible leer ahora el doblez del realismo y de la banalidad. También se hizo posible descubrir el tercer término no sintético entre las posturas forzadas a dibujarse en contraluz.<sup>29</sup>

Desde esta lectura, ambas ensayistas –más cercanas a nuestra hipótesis– se proponen pensar en la escritura poética de ese tiempo un intento de aproximación a *lo real*. En “Testimoniar sin metáforas” Tamara Kamenszain explora el modo como ciertos autores de los noventa (Cucurto, Gambarotta, Iannamico) despegan su poesía de su herramienta retórica privilegiada, la *metáfora*, para acercarse a lo irrepresentable de *lo real*, haciendo uso de la misma maquinaria realista utilizada espectacularmente (por los *reality shows*, por ejemplo) para apaciguarlo. Al poner la cámara en manos de los mismos protagonistas, nos dice:

Lo que era un espectáculo se desinfla para dejar ver las cosas mismas, lo que vive entre ellas [...]. Pinchando el supuesto efecto de show de la realidad, aquí se busca promover un encuentro, justo donde la ‘literatura’ había ejercido una separación –habla y escritura, literatura y vida, forma y contenido, significante y significado, etc.<sup>30</sup>

Y este mismo acto profanatorio es realizado, según la autora, respecto de la tradición literaria (que aparece reapropiada por estos poetas con “fines inesperados”), del formato libro e incluso de las editoriales por las que circulan (cuyos nombres parecen querer evitar toda referencia a “lo literario”).

En el apartado dedicado a la producción del autor que nos convoca (que incluye a otros libros post-*Punctum*) titulado “La salida de la ficción”, dice Kamenszain que “desandando a fondo las precisiones realistas que lo neutralizan, la poesía de Gambarotta parece obstinada en que lo real llegue a alcanzar la utopía de hacerse real”:<sup>31</sup>

Cuestionada la relación natural entre cosas y nombres, puesta en duda la capacidad de la metáfora para mantener viva (“emocionada”) a la cosa, queda el corte. Su violencia escande el realismo de la programación televisiva y deja expuesta la herida en forma de pantalla nevada. Entonces, en materia de programación, después del corte viene nada. [...] Sin embargo no estamos aquí ante una postura nihilista ni ante una nada con resabios metafísicos. Nada es aquí el nombre de lo real, eso que irrumpe cuando la mentira realista

---

<sup>29</sup> Mallol, Anahí, *El Poema y su Doble*, Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2003. Pág., 149.

<sup>30</sup> Kamenszain, Tamara, *La Boca del Testimonio. Lo que dice la Poesía*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2007. Pág., 121.

<sup>31</sup> *Ibid.* Pág., 140.

finaliza (“cuando se arrebató la verdad a la realidad es lo real lo que se ha vuelto verdadero”).<sup>32</sup>

### I.3 Hipótesis, objetivos y alcances de este estudio.

Sin embargo, no es nuestra intención leer aquí esta propuesta estética en relación a la tradición, a otras escrituras contemporáneas, ni a políticas editoriales. Pretendemos realizar, en cambio, y como ya ha sido dicho, un abordaje teórico e inmanente a la obra que dé cuenta, en el marco de la problemática general sobre lo visible y lo escribible, el poema y lo real, de la específica relación que esta escritura propone entre las palabras y las cosas. Hemos querido pensar un problema teórico, que es al mismo tiempo estético y filosófico, junto con la primer obra publicada de Martín Gambarotta, la cual aporta matices, complejiza y circunscribe esta problemática que, por lo demás, excede ampliamente a esta producción poética y se ve ampliamente excedida por ella. Nos hemos propuesto precisar teóricamente las categorías frecuentemente utilizadas (aunque no definidas) por la crítica para pensar esta escritura. Nociones, que abundan en los ensayos críticos reseñado, tales como: *cosas*, *percepción*, *objetivismo*, *imagen*, *sentido*, *experiencia*, *lenguaje* han sido teóricamente y analíticamente abordadas en esta investigación.

La **hipótesis** que guía este trabajo es que *Punctum* expone una *experiencia* poética con las *cosas visibles* del mundo, que implica –como toda experiencia– un *riesgo* y un *peligro*.<sup>33</sup> En el trabajo interpretativo que aquí realizaremos, señalamos los lugares en donde es posible vislumbrar los restos de este peligro, las huellas de una experiencia poética con las cosas que se expone en: la forma fragmentaria del poema, en las imágenes que intentan indicarla, y en el sujeto que intenta decirla y cuya unidad resulta afectada. Y es en esta experiencia con las cosas –en que se anuncia un resto de indecibilidad–, en donde ciframos un encuentro con *lo real* manifestado en la fisura del lenguaje, en lo

---

<sup>32</sup> *Ibid.* Pág., 145.

<sup>33</sup> La experiencia poética implica siempre un *riesgo* y un *peligro*, que se anuncia ya en su etimología. Escribe Gabriela Milone: “En algunas definiciones de la noción, puede observarse que, por ejemplo, tanto en Bruno Forte como en Roger Munier y en Martin Jay, es posible marcar algunas constantes: el prefijo latino ‘ex’ como indicador de una ‘salida de sí’; del latín también, el verbo ‘perior’ y el radical ‘periri’ que se relacionan directamente con ‘periculum’, lo cual dice algo sobre el riesgo, el peligro que supondría esa ‘salida’; y la raíz indoeuropea PER que se relaciona con un ‘pasar a través’ y con la prueba arriesgada a la que se sometería en ese paso. De este modo, Munier concluye afirmando que “la experiencia es una puesta en peligro”; Forte que es ‘un enfrentarse arriesgadamente con lo desconocido’; Jay que la experiencia ‘proviene de haber sobrevivido a los riesgos y de haber aprendido algo del encuentro con dichos peligros’”. Milone, Gabriela, “Imposibilidad y Experiencia poética” en *Nombres. Revista de Filosofía*. N° 24, Año XIX, setiembre 2010. Publicación del Área de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CCIFYH), FFyH, UNC. Córdoba: Alción Editora.

intraducible e insignificable de la imagen de las cosas y en la desujeción de la voz poética que intenta nombrarlo.

La complejidad de la categoría de *experiencia*, así como de la no menos densa noción de *experiencia poética*, merecerían un estudio minucioso y sistemático de los diversos usos que ésta ha ido adquiriendo a lo largo de la historia del pensamiento y de la crítica. Tras ella nos encontramos con nociones igualmente complejas que ésta podría, o no, suponer, tales como: la de *sujeto*, la de *lenguaje*, la de *sentido*. A lo largo del desarrollo de estas páginas, iremos delimitando el uso de esta categoría, que irá adquiriendo rasgos específicos con cada uno de los autores teóricos que la acuñan, y que tienen cita en este trabajo de interpretación. Con Maurice Merleau-Ponty (1957, 1966, 1986, 1971, 2008) abordaremos una *experiencia fenomenológica de la percepción*, esto es: una experiencia sensible y activamente vivenciada por un cuerpo inmerso en la *caratura del mundo*. Con Roland Barthes (1992, 2004, 2005, 2008, 2009), en cambio, esta categoría hará referencia a la *experiencia* somática y paciente de un cuerpo *deseante* que, a la vez que desbarata con su impertinencia la totalidad del sentido, traza sus huellas en la *escritura* (del *texto*, del *gesto* o la *notación*). Con Giorgio Agamben (1996, 2001, 2006, 2007, 2009, 2011) –retomando, a su vez, los aportes de Walter Benjamin (2001)– pensaremos una experiencia (¿imposible, acaso?) de la *potencia* misma del decir; esto es: una experiencia *con la lengua misma*, un *experimentum linguae* que nos ponga frente, no a los límites del lenguaje (de lo inefable) entendidos estos como algo que estaría por *fuera* – una referencia–, sino que nos enfrente a una *experiencia del lenguaje como tal en su pura autorreferencialidad*. Que nos acerque a lo *máximamente decible*, a la *cosa del lenguaje* (y con esto, quizás, a la experiencia misma de lo *amable*).

En todos los casos, esta categoría será aquí utilizada para dar cuenta de *algo* que dispersa al *yo*, que afecta a la completud del sujeto y el objeto y, al mismo tiempo, fisura la significación, afecta al *sentido* coherente de lo dicho y obliga a una consideración del lenguaje por fuera de su transitividad y de su poder comunicativo. Ya no nos encontraremos con un *sujeto* centrado, que actúa *sobre* un *objeto* total y lo comunica sin residuos; sino frente a un extraño tipo de acción (que será por momentos activa y por momentos pasiva) en donde tanto el cuerpo (de quien mira y escribe, como el de las cosas) cuanto el lenguaje, se encuentran afectados y confundidos. Una experiencia que,

en términos de Martín Jay, “socava no sólo la sistematicidad del lenguaje sino, además, la subjetividad centrada de quienes lo emplean instrumentalmente”.<sup>34</sup>

Con el objetivo de dar cuenta de esta experiencia, el análisis de los textos poéticos a realizarse en estas páginas será de tipo hermenéutico-interpretativo. Hemos seguido, en este punto, la propuesta de interpretación que Barthes anuncia en su libro *Roland Barthes por Roland Barthes*, –continuando a su vez con lo dicho ya en *S/Z*–; esto es: hacer estallar el texto en fragmentos para observar, en estos restos de la obra, los sentidos que allí se anuncian. Imitando el gesto de los antiguos adivinos romanos, Barthes propone trabajar con la *lexia*, el fragmento de lectura, al que compara con:

Ese trozo de cielo que deslinda el bastón del arúspice. Esa imagen le gustó: debía ser hermoso, antaño, ese bastón que apuntaba hacia el cielo, es decir, hacia lo inapuntable; y además es un gesto insensato: trazar solemnemente un límite del que no queda inmediatamente nada, a no ser por el remanente intelectual de un deslinde. Abocarse a la preparación totalmente ritual, totalmente arbitraria de un sentido.<sup>35</sup>

Siguiendo los aportes de este autor trabajaremos valorando aquellos momentos de la escritura de *Punctum* en donde se patentiza con mayor claridad la experiencia poética con las cosas que nos proponemos pensar. Para esto, hemos reteniendo para el análisis aquellos fragmentos poéticos del libro en donde se deja ver, con mayor claridad, la singularidad de dicha relación.

El recorrido de esta investigación ha sido estructurado en cuatro capítulos. En el **capítulo I** retomamos los aportes que el *objetivismo* norteamericano realiza para pensar la propuesta estética de Gambarotta desde el deseo de funcionar como lo haría un dispositivo óptico. En una segunda instancia, introducimos la posibilidad de distinguir teóricamente los *objetos* de las *cosas* haciendo uso de los aportes de Francis Ponge, para pensar a partir de allí la *experiencia con las cosas* que la escritura poética de *Punctum* exhibe. Por último desarrollamos la noción de *lengua*, acuñada por Walter Benjamin, para pensar la imposibilidad de nombrar las cosas en el lenguaje y de traducir su sentido que los poemas exponen en el uso de los deícticos y puntos suspensivos. Señalamos, en esta

---

<sup>34</sup> Jay, Martín, *Cantos de Experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires: Paidós, 2009. Pág., 440.

<sup>35</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*. Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992. Pág., 60.

fisura del decir, la cifra de un encuentro irrepresentable con *lo real* y de una experiencia con la lengua y sus límites.

En el **capítulo II**, recuperando el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty, exploramos la relación entre las palabras y las cosas en términos de una *experiencia pre-objetiva de la percepción*. Lo hicimos para pensar la posibilidad de hacer venir un *sentido* en el poema en la relación de *proximidad y distancia* que, en la mirada, se abre *entre* el cuerpo, las cosas, las palabras y la escritura que explora el misterio de lo visible. Indicamos, en la escritura poética que nos convoca, el modo como acontece esta experiencia sensible con las cosas y la importancia que en ella adquieren el color, la luz, y el espaciamiento en tanto recursos visuales que hacen posible que esta experiencia se torne visible.

En el **capítulo III** abordamos, siguiendo los aportes de Roland Barthes, el deseo que la escritura de *Punctum* de Gambarotta expone por aquellos detalles *impertinentes* que fisuran la significación. A partir de las nociones de *escritura* y *texto* exploramos el esfuerzo utópico del decir poético por exponer lo inapropiable de lo real y del goce. Acuñamos la categoría de *gesto* para indicar el momento en que la escritura señala la materialidad irrepresentable que la conmueve y el *cuerpo* que centellea en este intento de decirlo. Recuperamos la noción de *punctum* para explorar el modo como el carácter inescrutable de lo visible deviene ineluctable porque se sostiene sobre una pérdida de lenguaje. Por último, recobramos la noción de *notación* para sondear, en la forma breve que intenta notar un instante del presente, el límite de la nominación que al mismo tiempo y paradójicamente fortifica y pulveriza al sujeto que la expone.

En el **capítulo IV**, por último, abordamos la tensión que *Punctum* expone entre el deseo por la visibilidad de las cosas y su carácter inapropiable. Para hacerlo, seguimos en este punto las reflexiones realizadas por Giorgio Agamben en torno a las nociones de *lo amable*, *la imagen* y *el fantasma*. Indicamos, a su vez, cómo el carácter inasible de la imagen revela una nueva dimensión de inapropiabilidad al emerger ella misma como cifra de un lugar imposible que la hace posible: *el lenguaje mismo*. A partir de las categorías de *gesto* y *rostro* exploramos la manera en que el amor por la apariencia revela, en *Punctum*, un deseo por lo indecible que sostiene, paradójicamente, toda decibilidad.

## Capítulo I

### La experiencia poética con las palabras y las cosas. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de W. Benjamin y el *objetivismo* norteamericano.

El estrabismo puede ser un tópico de interés entre dos estrábicos; aquellos que ven derecho apartan la vista.

Louiz Zukofsky.

#### I. De las palabras y los objetos a las palabras y las cosas

En este primer capítulo, siguiendo con lo dicho en la introducción en torno al modo como la crítica ha abordado el neo-objetivismo, nos proponemos, en un primer momento, explorar cuál es el fundamento de la *necesidad* que anuncia la poesía neo-objetivista de atender a la realidad, de ser sinceros con su presencia. Para hacerlo recurrimos a la fuente originaria que ese prefijo latino *neo* nos estaba señalando: el *objetivismo norteamericano*, para buscar en sus textos programáticos aquellas máximas poéticas que nos permitieran pensar, no sólo la propuesta estética sino también las consecuencias éticas que se desprenden de la decisión de respetar lo visible, de ser fieles a su presencia. Guiados por la poética que se le pide que escriba a Martín Gambarotta como introducción a sus poemas en la antología *Monstruos* -poética que en realidad no escribe pero en la cual sí nombra autores con los que pretendería filiarse<sup>36</sup>-, decidimos buscar en los ensayos críticos de Louis Zukofsky y Ezra Pound, una clave de lectura que nos permitiera comprender esta necesidad de objetividad que el mismo nombre del movimiento postula. Dado que aún no se ha establecido un diálogo profundo entre ambas propuestas estéticas – y considerando que la totalidad de los textos críticos de L. Zukofsky, permanecen aún sin traducción al español<sup>37</sup>–, entendemos que resulta de gran aporte acercar estos textos y abordar *Punctum* desde claves de lecturas que aún no han sido utilizadas para pensar su escritura.

*Punctum*, creemos, parte de una fe poundiana en que lo real puede ser alcanzado a través de una palabra que se concentra en el movimiento de los detalles de las cosas tal y

---

<sup>36</sup> Transcribimos: “**Ars Poetica**. Algunos nombres: Alejandro Rubio, D. G. Helder, Roque Dalton, Denise Levertov, Carl Rakosi, Louis Zukofsky, Ezra Pound”. Martín Gambarotta en *Monstruos*, *Op. Cit.*, Pág. 68.

<sup>37</sup> Nos referimos a los textos críticos de Louis Zukofsky reunidos *Prepositions + The Collected Critical Essays*. EEUU: Wesleyan University Press, 2000. Dado que estos ensayos críticos no están disponibles en español, haremos uso de una traducción nuestra. Las notas correspondientes al ensayo “Un Objetivista”, serán extraídas de la traducción por nosotros publicada en *El Banquete. Revista de Literatura* año XIII, nº 10. Las notas de la entrevista realizada a Zukofsky por L. S. Dembo en 1968 y compilada en *Prepositions + The Collected Critical Essays*, serán extraídas de una traducción nuestra cuya publicación en el próximo número de *El Banquete*, se encuentra en prensa.

como aparecen a nuestra *percepción*. La densidad de esta categoría teórica de *percepción* será desarrollada en el capítulo II; baste decir acá que nos encontramos frente a una poesía que intenta dar testimonio de las cosas, esto es, mostrarlas y no juzgarlas, de volverlas sensibles sin intentar definir las ni apresarlas en un concepto abstracto que pretenda controlar su carácter efímero e incierto. Los poemas que conforman *Punctum*, como si sacaran radiografías a lo contiguo, exponen en imágenes la presencia de lo percibido. En este punto el rótulo de *objetivista*, tantas veces usado por la crítica para pensar esta poesía, ya no parece ser producto de una filiación arbitraria al movimiento, sobre todo si nos guiamos por el deseo que marca la especificidad de esta corriente de vanguardia norteamericana cuya propuesta estaría contenida en una palabra, que da sentido al sulfijo *ista* y marca la pertenencia, el deseo de ser un “objetivo”. En palabras de Zukofsky:

Un Objetivo: (Óptica) —Lente que dirige los rayos desde un objeto hacia un foco. (Uso militar) — Aquello a lo que se apunta. (Uso extendido a la poesía) — Deseo por lo que es objetivamente perfecto [...].<sup>38</sup>

En un segundo momento, tras explorar la relación entre la propuesta poética del objetivismo y la de Gambarotta, intentaremos establecer una diferencia entre la noción de *objeto* y de *cosa*. Diferencia que, entendemos, resulta crucial para pensar la escritura poética de *Punctum* y que no encontramos postulada en ninguno de los autores teóricos consultados. Es por esta razón que iremos modulando y precisando ambas categorías a lo largo del desarrollo de estas páginas, haciendo uso de los aportes del poeta francés Francis Ponge y del filósofo Walter Benjamin. En este recorrido intentaremos exponer, al mismo tiempo, el modo como el deseo de atender a la realidad que anuncia la estética norteamericana se resignifica en la escritura de *Punctum*, tal como lo adelantábamos en la introducción, en términos de un deseo por *lo real*.

### **I. 1. De las palabras y los objetos: el objetivismo norteamericano. Los casos Louis Zukofsky y Ezra Pound.**

En 1930 Harriet Monroe, entonces editora de la revista norteamericana de poesía *Poetry*, decide ceder a Louis Zukofsky – tras la insistencia epistolar de Ezra Pound- la edición del número correspondiente a febrero de 1931 para que lo dedique enteramente -entre poesía y ensayos críticos- a los *nuevos poetas norteamericanos e ingleses*. En este contexto, L.

---

<sup>38</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, en *El Banquete*, año XIII, n° 10, diciembre 2010, Córdoba: Alción Editora, Pág. 31.



Zukofsky reúne y publica el trabajo poético de Charles Reznikoff, George Oppen, Carl Rakosi, y Basil Bunting, nombrándolos, debido al obstinado pedido de H. Monroe, con el adjetivo: *Objetivistas*. Si bien los mismos no constituían el *grupo* literario orgánico deseado a priori por la editora – lo cual explica, a su vez, la negación del poeta a sustantivar el nombre agregándole el sufijo “ismo”- sus poemas, dice Zukofsky, “iban juntos”<sup>39</sup> porque todos ellos estaban interesados “en vivir con las cosas tal y como existen”.<sup>40</sup> Se trata, entonces, no de un movimiento literario, sino de un conjunto de poetas disímiles unidos en su producción literaria por un deseo común: afirmar el mundo y todo lo que en él coexiste como una presencia innegable, cuya materialidad sea el sustrato a partir del cual se construyen las formas poéticas.

Sin importar el modo como desde la filosofía se ha concebido la realidad y lo existente –en los diversos debates, por ejemplo, entre realistas e idealistas– e indiferente incluso a la manera, nos dice el poeta, “como pensás las cosas, si pensás que están ahí, fuera de vos, aún si vos desapareces, o si existen sólo porque vos las pensás”,<sup>41</sup> el objetivista parte de la certeza de que “cualquier artista vive con las cosas tal y como existen”<sup>42</sup> y debe ser honesto con esta presencia. Hay un mundo ya ahí, sólido, que es para estos autores “una forma poética todavía útil”,<sup>43</sup> que está siempre “inmanente o inminentemente”<sup>44</sup> presente y, aunque más no sea como término, existe como una entidad que reclama ser atendida. Es en lo particular, en lo irrepetible del objeto o del acontecimiento, en donde estos poetas encuentran la posibilidad de alcanzar lo objetivamente perfecto; una perfección que se encuentra ya ahí y que debe ser el fundamento de toda expresión poética. Para ellos lo existente, es decir, lo particular, es el origen del poema, ya que es en los objetos y en los detalles “claros y vitales”<sup>45</sup> en donde se origina la experiencia estética en que se funda la escritura poética. La palabra es para ellos una “cuestión fisiológica”,<sup>46</sup> es una *voç* que surge como respuesta al encuentro del poeta con los objetos, una *voç* que expresa una sensación e intenta comunicar aquello que

---

<sup>39</sup> Es para justificar el criterio de reunión de estas producciones poéticas en principio disímiles, que el poeta redacta los dos ensayos críticos publicados en dicha revista: *Program Objectivist* y *Sincerity and Objectification. With special reference to Charles Reznikoff*. Para la escritura de este capítulo nos hemos servido de las versiones revisadas por el autor con motivo de la publicación de su crítica completa, tal y como han sido publicados en: Zukofsky, Louis, *Prepositions + The Collected Critical Essays*. *Op. Cit.*

<sup>40</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions*, *Op. Cit.* Pág. 8.

<sup>41</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, en *Prepositions +*, *Op. Cit.* Pág. 1.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, en *Prepositions +*, *Op. Cit.* Pág. 10.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Zukofsky, Louis. “Un Objetivo”, *Op. Cit.* Pág. 31.

<sup>46</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, en *Prepositions +*, *Op. Cit.* Pág. 2.

es experimentado por nosotros a través de nuestros sentidos. Por el movimiento físico que producen los ojos al mirar, nos dicen, “algo es comunicado a, o a través del movimiento físico de tu cuerpo”<sup>47</sup> y expresado luego sonoramente por la voz. La vista, el olfato, todas las sensaciones experimentadas por nuestros sentidos son finalmente recreadas por las palabras y su cadencia, es decir, traducidas a una estructura total de sonido, imagen y sentido; esto es, a una palabra o forma poética. De esta manera, “el sonido y el tono de una palabra –anuncia el poeta– nunca están apartados de su significado”<sup>48</sup> dado que aquello que es motivo de la significación es también motivo de la expresión, en tanto es la experiencia de lo concreto la que produce la palabra como *voz* que intenta re-presentar ese encuentro, expresarlo y comunicarlo.

Las palabras, material a partir del cual se construye el poema, son para el *objetivista* el semblante de los objetos (la apariencia misma de su presencia), dado que ellas tienen su origen en el estímulo del objeto que las produce como respuesta, como aquel sonido que *co-rresponde* a la sensación que éstas exponen. Porque todas y cada una de ellas son un encuentro en donde se unen sentido y sonido en una estructura completa que condensa la sensación que produce la experiencia de lo particular en un sonido articulado que la expresa, es que las palabras no son sólo un puente a lo existente sino que son siempre también una *imagen* capaz de presentar plásticamente lo que representan. En tanto que imagen y estructura, las palabras –“audibilidad impresa en dos dimensiones”<sup>49</sup>– son, ellas mismas, un *objeto*, una materialidad que está como otras en el mundo a nuestra disposición; “pensadas -tal como lo expresa un verso de Zukofsky- a la manera de un cuerpo un grado anterior / murmuradas dentro de él”<sup>50</sup>.

Esta concepción de la palabra como imagen recuerda la admiración que sentía Ezra Pound<sup>51</sup> hacia los caracteres del ideograma chino que permanecen como *diseños* abreviados condensando las propiedades del objeto que representan, sin reducirse a ser meros signos arbitrarios que evocan un sonido, como es el caso de la escritura fonemática occidental. La importancia de estos ideogramas radica, según la interpretación del poeta norteamericano, en que aún cuando deben representar un concepto abstracto, como por ejemplo *el rojo*, estos diseños no se alejan nunca de lo particular, sino que aúnan y condensan de manera abreviada el ideograma de varios elementos que poseen

---

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Zukofsky, Louis. “Un Objetivo”, *Op. Cit.* Pág. 37.

<sup>49</sup> Zukofsky, Louis. “Un Objetivo”, *Op. Cit.* Pág. 32.

<sup>50</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, *Op. Cit.* Pág. 4.

<sup>51</sup> Pound, Ezra, *El ABC de la Lectura*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.

esta propiedad común (la cereza, el hierro oxidado, por ejemplo). De esta manera, lo abstracto se alcanza sólo por una suma de particularidades y los motivos de la escritura siguen siendo dibujos de lo que nombran manteniendo, así, su correspondencia con aquel elemento al que hacen referencia, elemento que por lo demás todos conocen.

Si bien no existe en nuestra lengua una relación motivada entre el trazo y su referente, el *objetivista* sigue confiando en una posible imbricación entre el sonido y la experiencia del objeto que impone al hombre esta necesidad de verbalizar y escribir. Y es por esta confianza en la potencialidad de la palabra para evocar la experiencia del objeto, que el *objetivista* exige elegir la palabra justa, la palabra que por su energía y completud no requiera de ornamentos ni preciosismos; una palabra que tal como la soñaba Pound, exprese la experiencia sensorial en una representación exacta para que nos afecte como nueva otra vez. Y así cuanto más precisa y condensada sea la escritura más pura será para estos poetas la poesía, dado que:

La economía en la presentación de la escritura es una reafirmación de la confianza en que la combinación de letras –las palabras– son un símbolo absoluto para el objeto, estado, acto, interrelaciones y pensamientos sobre ellos.<sup>52</sup>

En un pasaje del *ABC de la Lectura* Pound traza la relación etimológica entre el verbo alemán “*Ditche*”, cuyo sustantivo “*Ditche*” significa poesía, y su traducción al italiano cuyo termino significa “*condensar*”. La relación, nos dice, queda así evidenciada: la poesía debe ser escritura condensada, “idioma cargado de sentido al grado máximo”,<sup>53</sup> precisión y eficacia de comunicación. Poesía y ciencia comparten, entonces, un objetivo y un método común: medir lo particular haciendo uso de la palabra como instrumento perfecto para presentificar su existencia, sin generalizaciones ni abstracciones que nos alejen de sus características perceptibles; y “la posibilidad, para la ciencia o la poesía, cuando los símbolos y las palabras dejan de medir, es dejar de hablar”.<sup>54</sup> Para medir lo particular, afirma Pound, hay que percibir, esforzarse por ver mejor y ser honestos con lo visto:

“Los artistas son la antena de la especie”... Un animal que no hace caso de lo que le anuncian sus percepciones necesita una gran fuerza para sobrevivir.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Zukofsky, Louis. “Un Objetivo”, *Op. Cit.* Pág. 33.

<sup>53</sup> Pound, Ezra, *El ABC de la Lectura*, Op. Cit., Pág., 23.

<sup>54</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions*, *Op. Cit.* Pág., 7.

<sup>55</sup> Pound, Ezra, *El ABC de la Lectura*, Op. Cit. Pág., 65.

Esta exigencia de precisión en la percepción y de compromiso respecto del modo como lo sentido es expresado, se encuentra inextricablemente unida al reclamo de *solidez* realizado por L. Zukofsky:

Me gustaría mantener lo sólido porque no puedo evitarlo, nací en la era del gas. [...] Hay estado sólido, hay líquido y hay gas. Es lo mismo con los materiales de la poesía, construí imágenes – eso es bastante sólido – música, es líquida; en última instancia si algo se evapora, eso es el intelecto.<sup>56</sup>

Lo dicho se comprende, entonces, en el marco de una estética que, tal como venimos esbozando, prima siempre la experiencia sensible por sobre el pensamiento abstracto y conceptual. Para estos poetas, el oficio de la escritura consiste “en ver lo más que puedas, escuchar lo más que puedas, y si pensás en absoluto, pensar sin desorden”.<sup>57</sup> Esta hermética afirmación de *pensar sin desorden* parece estar haciendo referencia al pensamiento estético que surge del pensar con las cosas tal como existen; es decir, al pensamiento que, lejos de intentar definir las esencialmente, se funda en la percepción y no es más que la “idea espontánea”<sup>58</sup> que surge a partir de la experiencia del objeto.

Según lo dicho lo importante será recordar que el pensamiento es referencial y que debemos priorizar su función denotativa, es decir según Zukofsky, su función *sólida*, evitando ejercer la violencia de lo general sobre lo particular, evitando caer en el estado gaseoso y sin-sentido de palabras tales como verdad y realidad que generalizan y esencializan lo particular. Dice el autor:

Lo “real” es suficientemente malo, pero por lo menos es una voz... luego el filósofo le agrega el “i-d-a-d” y empezás a jugar todo tipo de juegos de palabras y eso es sin-sentido.<sup>59</sup>

Reafirmar, entonces, que el lenguaje es una *voz* que expresa una experiencia sensorial, que posee siempre una referencia, que no proviene simplemente “de una boca llena de aire”,<sup>60</sup> sino que tiene su origen en la existencia de los objetos, en su imagen, y en el deseo de registrarlos, parece ser la tarea del poeta. Con este objetivo, estos escritores optan por la imagen intentando alejarse de la metáfora que, a su entender, “transporta la

---

<sup>56</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions*, *Op. Cít.* Pág., 169

<sup>57</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, *Op. Cít.* Pág. 7.

<sup>58</sup> *Ibid.*, Pág., 9.

<sup>59</sup> *Ibid.*, Pág., 12.

<sup>60</sup> *Ibid.*, Pág., 10.

mente a un todos-lados difuso y la deja en ningún lugar”.<sup>61</sup> La imagen, “compuesto de palabras usadas como símbolos para cosas y estados de visión, tacto, gusto y olfato”<sup>62</sup> deberá posibilitar que las ideas se presenten a sí mismas de manera sensible, representando al objeto tal como es, sin falsificarlo con adornos ni rodeos. Optar por la imagen implica, así, reafirmar la convicción de que el “objeto natural es siempre el símbolo adecuado en un poema”,<sup>63</sup> de que “las palabras son un símbolo absoluto para el objeto”<sup>64</sup> y de que es posible escribir un poema que no “incite a la mente a mayores sugerencias”,<sup>65</sup> cuyo sentido no sea alegórico, que este allí y que la imagen sea su mostración. Una imagen que, por lo demás, “debe estar involucrada en la cadencia”<sup>66</sup> y componerse en la secuencia de una frase musical, melódica; ya que sólo así podrá expresar sensiblemente la experiencia del objeto cuya energía y movimiento es lo que dirige la dicción, las imágenes y su significado, siendo el motivo tanto del sentido como del tono de las palabras que lo expresan.

Construir imágenes, es decir proyectar a través de la palabra poética representaciones visuales del objeto sobre la imaginación del lector (lo que Pound denomina *fanopoeia*), y hacerlo además mediante una construcción melódica de manera tal que sugiera correlaciones emocionales por medio del sonido de la palabra elegida como símbolo de la cosa (*melopoeia*), son dos de los tres medios principales que tenemos, según el autor, para saturar el lenguaje de sentido. El tercero constaría en producir ambos efectos de manera simultánea para que estimulen en el receptor correlaciones tanto emocionales como intelectuales, evocando la experiencia del objeto que se desea comunicar (*logopoeia*). Según lo dicho un poema debería aspirar a ser<sup>67</sup> un acto sobre particulares, pero un acto que *cante*; un objeto estético creado como trabajo que sea la expresión y concreción del “deseo de un objeto inclusivo”,<sup>68</sup> es decir, de un objeto que permita el ingreso de la evidencia objetiva al mundo de las palabras del hombre y que sea capaz de proyectar en el lector la emoción inédita que sugiere lo “nunca visto”, la

<sup>61</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 33.

<sup>62</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions*, *Op. Cít.* Pág., 21.

<sup>63</sup> Pound, Ezra, *A few dont's*, en <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/335>.

<sup>64</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 33.

<sup>65</sup> *Ibíd.*, Pág., 32.

<sup>66</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, *Op. Cít.* Pág. 1.

<sup>67</sup> Los notables esfuerzos realizados tanto por Louis Zukofsky como por Ezra Pound por diferenciar la buena poesía del resto de la producción poética, es decir, por identificar aquellos escasos poemas en donde este deseo se concretaría en el objeto estético, nos instan a considerar la posibilidad de sustituir el *es* de toda afirmación, de toda definición esbozada en este capítulo (“un poema es [...]”, “la palabra poética es [...]”, etc.), por un *debería ser*, o un *así deseamos que sea*, más acorde a los alcances de lo expuesto y a la expresión de deseo que, como anunciamos desde el comienzo, fundamenta la totalidad de esta propuesta estética.

<sup>68</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 36.

sorpresa de detenernos en un detalle por el que nunca antes nos habíamos preocupado. La construcción melódica, la deliberada manipulación del ritmo normal del discurso, potenciará la atención del lector sobre los versos mismos de manera tal que quien los lea perciba al poema como un objeto que reclama ser atendido, como una cosa más en el mundo, que esta allí, que es su propia evidencia, pero que no es tautológico, que no habla sólo de sí mismo sino que trae en su voz la experiencia de algo *otro* en lo que tiene su origen.

Este carácter dual del poema que es en sí mismo una totalidad, un objeto autosuficiente pero que tiene su origen en algo distinto de sí mismo, nos permite comprender la definición que hace Louis Zukofsky del poema como “un contexto asociado a una forma ‘musical’ [...] hecha de palabras usadas, tanto fuera como dentro del contexto, con referencias comunicativas”.<sup>69</sup> Un poema es entonces –siguiendo las precisiones que la Real Academia Española hace al término “contexto”– tanto “el entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento”<sup>70</sup> interior al poema, como el “orden de composición”<sup>71</sup> cuyo sentido sólo es en relación a aquel espacio dentro del cual él mismo se delimita como un orden particular, es decir como un poema que está “necesariamente tratando con un mundo fuera de él”<sup>72</sup> que funciona como su necesario *pretexto*. Un contexto que brinda “información precisa sobre la existencia a partir de la cual crece, e información de su propia existencia”,<sup>73</sup> ambas inextricablemente unidas en la forma poética que es a su vez, expresión objetiva de la forma del objeto del cual provee evidencia. Un poema que sea una estructura completamente realizada, una “totalidad en perfecto reposo”. “Esta totalidad reposada puede ser llamada objetivación –la aprehensión completamente satisfecha de la apariencia de la forma de arte como objeto”<sup>74</sup> concomitante a la afirmación de que “todavía los humanos viven junto a objetos, y aquellos interesados asumen que los poemas son tales”.<sup>75</sup>

Para que esto ocurra, es decir, para que la forma poética corresponda a la forma del objeto que testimonia, el poema deberá funcionar al igual que lo hace un dispositivo óptico, un objetivo: focalizando en una idea u objeto, “apuntando” a lo visible en sentido

---

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> RAE en [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=contexto](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=contexto).

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 35.

<sup>73</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions +*, *Op. Cít.* Pág., 20.

<sup>74</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 32.

<sup>75</sup> Zukofsky, Louis, *Prepositions +*, *Op. Cít.* Pág., 190.

militar, presentando con necesaria *sinceridad* los detalles que percibe y el modo como éstos afectan nuestros sentidos. Ya que, nos dice el poeta:

En sinceridad las formas aparecen concomitantes a la combinación de las palabras, precursoras (si hay continuidad) de sonidos o estructuras completas, melodías o formas. La escritura acontece, que es el detalle, no el espejismo, de ver, de pensar con las cosas tal como existen, y de dirigir las a lo largo de una línea melódica.<sup>76</sup>

## I. 2. ¿De las palabras y los objetos o de las palabras y las cosas? El caso “Martín Gambarotta”.

Todo acto es literario  
y eso apesta. Todas las cosas  
rogando por sinceridad.  
(*Punctum*. v.II: 7).<sup>77</sup>

Estos versos en los que resuena esa contra-afirmación de ser sinceros con las cosas, allí donde el lenguaje, tras lo legado por el neobarroco, ya no puede serlo del todo, parecen condensar el tono emotivo en que se desarrolla toda la escritura poética de *Punctum* que hace eco, en principio, de la propuesta objetivista que venimos esbozando. Los poemas que lo componen, patentizan la presencia de objetos que se imponen a la percepción de una voz poética, que apunta a los detalles particulares de lo visible, que funcionan como pretexto de la palabra que los dice. El lenguaje poético de *Punctum* se esfuerza por hacer presente la imagen de objetos cotidianos depurados de lirismo; aparecen una *pava*, una *mesa*, una *maceta*, una *cabeza del alfiler*, un *tenedor torcido*, *gillettes usadas*, una *beladera*, una *estatuíta*, un *tablero de ajedrez*, un *cartel publicitario*, una *hornalla*, una *cama*, un *vaso rajado*, una *mesa de luz*, una *lámpara*, un *grano de arroz*, una *foto*, un *cassette* y una *goma de borrar*, *dos fichas larga distancia*, y la lista podría sucederse así, infinitamente. Cada significante, que anuncia en la palabra la presencia del objeto a partir del cual se dice, es replegado sobre sí, mediante la escansión del verso o el recurso a los dos puntos, interrumpiendo su infinito encadenarse, erigiéndolo como imagen de la singularidad de lo que nombra. Aparecen, por ejemplo:

La cabecera oxidada  
de una cama de hospital

<sup>76</sup> Zukofsky, Louis, “Un Objetivo”, *Op. Cít.* Pág. 32.

<sup>77</sup> Gambarotta, Martín, *Punctum*, Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2004, volumen I y II. A partir de este momento, y para facilitar la lectura, consignaremos entre paréntesis, a continuación de los poemas, el volumen seguido del número de página correspondiente.

en el basural.  
(v.I: 11)

....  
El balde con la campera de jean  
en remojo.

....  
(v.I: 22)

A lo largo de los poemas que conforman el libro puede leerse un deseo común que atraviesa la escritura y que parece estar en consonancia con el deseo de funcionar como lo haría un dispositivo óptico, registrando la mayor cantidad posible de escenas de lo visible, sin metáforas ni rodeos. “Ah, que el gancho de esa grúa en desuso/ me cace del paladar para poder / sobrevolar la escena” (v.I: 20.), repiten, con variaciones, distintos versos del libro, en donde:

Lo que vale, entonces, es ir  
hasta la cocina y dejarse estar en la curva  
del silencio mirando  
el orden de las cosas [...]  
(v.II: 28.)

Pero es ante la imposibilidad de verlo todo, que los poemas se conforman de imágenes e instantes poéticos sin montaje que no logran, sin embargo, constelarse en una totalidad que narre su sentido: “o no pasa nada o no se entiende lo que pasa” (v.II: 33.). En este punto, resulta posible traer a colación aquellas definiciones –reseñadas en la introducción– que circulan en torno a lo que se ha dado en llamar “poesía neo-objetivista”. Según lo dicho por la crítica, esta poética se caracterizaría por mostrar un respeto hacia los hechos y las cosas visibles del mundo, por apoyar la construcción de sus versos en percepciones de lo cotidiano, en su conocimiento directo; por justificar su existencia, en suma, en el “intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y disponibilidad de los objetos”<sup>78</sup> incluso cuando no fuera posible montar en una construcción coherente la multiplicidad de imágenes que se perciben.

En principio, una de las claves de lectura más frecuentemente utilizadas para pensar la escritura poética de Martín Gambarotta parece ser la de que construye versos a partir de la percepción objetiva de lo visible y usa palabras como objetos que otorgan al

---

<sup>78</sup> Saimolovich, Daniel, “Barroco y Neobarroco” en Dossier “El Estado de las Cosas”, *Diario de Poesía* n° 14, 1990.



poema la densidad de lo concreto. En “*Punctum* de Martín Gambarotta: una Poética de la Punzada”<sup>79</sup> de Ana Llurba leemos:

El lenguaje distanciado del objetivismo reivindica las virtudes de la prosa como meta del poema. El autor parece definir su poética desde la entonación coloquial, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario. [...]

No aparece en Gambarotta ninguna forma de intimismo, y el yo poético es difícil de encontrar. Lo que habla en sus poemas, es, más bien, la propia objetividad.<sup>80</sup>

Ahora bien, si acordáramos con la autora en que lo que *habla* en la poética de *Punctum* es *la propia objetividad* y si hiciéramos eco, a su vez, de las palabras de Ana Porrúa que en su artículo “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”,<sup>81</sup> afirma que “el fragmento es, sin lugar a dudas, la textura de *Punctum*”,<sup>82</sup> y si pensáramos –saturando al máximo las posibilidades del condicional– que, tal como lo anuncian los objetivistas (y sus neo actualizadores), la forma del poema es o debe ser expresión objetiva del objeto del cual provee evidencia, ¿no surge acaso la pregunta por cuál es el modo de experiencia con el objeto de la cual da testimonio la obra fragmentaria de Martín Gambarotta? O dicho de otro modo, ¿puede el objeto, *eso* que está ya ahí, dado, disponible y total, movilizar una escritura por fragmentos, una escritura poética que anuncie en su trazo la imposibilidad de significar, de completar un sentido sobre aquello que le da origen?

En el poema número 25 se leen los siguientes versos:

lo que era no es, más,  
no, fue, era; lo que era  
espacio entre objeto  
y pensamiento, no está más,  
[...]; era: espacio  
entre mente y pensamiento; es: no  
espacio entre mente y pensamiento  
(v.II: 12)

¿Qué resulta, entonces, de esta no-distancia entre sujeto y objeto? En principio podríamos aproximar una respuesta diciendo que, desaparecido el espacio entre pensamiento y objeto, éstos ya no podrán ser definidos con la autoridad que otorga la distancia dominante de un análisis que se pretenda objetivo, ni con un lenguaje que se proponga medir su existencia mediante una red conceptual abstracta que subsuma la

---

<sup>79</sup> Llurba, Ana, “*Punctum* de Martín Gambarotta: una Poética de la Punzada” en *Konvergencias*, *Op. Cit.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, Pág., 2.

<sup>81</sup> Porrúa, Ana, “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”, en *Boletín de Rosario*, *Op. Cit.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, Pág., 102.

multiplicidad de lo dado en la mismidad de la definición. En estos versos lo que se expone como imposible es la *experimentación* con el *objeto*; impotencia que anuncia, en su reverso, la posibilidad de abrir espacio a una *experiencia* poética con las *cosas* que excede la mera comunicación transitiva, que da lugar a una palabra que, lejos de objetivar lo percibido e intentar corresponder a su estímulo, da cuenta de la experiencia en que ambos términos (sujeto-objeto) resultan afectados. Según lo dicho, podríamos acordar con estos autores en que hay en el *origen* de la *escritura* de *Punctum* una *experiencia* de la *percepción*, que se traza en *imágenes* poéticas que la anuncian; pero creemos que cada uno de los términos que componen este enunciado hipotético, posee una complejidad que excede la mera relación lógico-temporal (causal: de estímulo-respuesta) y lógico-espacial (distancia sujeto-objeto) que subyace a esta concepción. Una serie de preguntas acechan, entonces, el comienzo de esta investigación, algunas de las cuales esperamos encuentren respuesta a lo largo del desarrollo de la misma: ¿puede la palabra erguirse como *semblante de los objetos*, como respuesta al estímulo de su presencia? ¿Coinciden acaso la palabra, la escritura y la voz?; o, dicho de otro modo, ¿es la palabra una *voz fisiológica*, y la escritura la mera transcripción de lo audible a las dos dimensiones que impone su trazado? ¿Es posible *percibir* “objetos”, es posible hacer “experiencia” de lo *objetivo*? Y, por último y sobre todo, ¿coinciden acaso los objetos y las cosas?

## II. Tomar partido por las cosas.

Para intentar dar respuesta a estos interrogantes introducimos de los aportes que Francis Ponge hace a esta problemática. La apropiación del pensamiento de este poeta para enriquecer la comprensión de las afirmaciones del objetivismo resulta pertinente, no sólo dada la contemporaneidad y proximidad de ambas propuestas, sino también porque él mismo ha sido citado por L. Zukofsky en la entrevista realizada por L. S. Dembo en 1968 en donde, si bien anuncia su distancia respecto de la producción estética del autor francés, afirma: “admiro lo que busca”.<sup>83</sup> Es por esto, entonces, que para propiciar el diálogo teórico utilizamos el libro *Métodos* donde Ponge comenta acerca de sus objetivos y su modalidad de escritura poética.

---

<sup>83</sup> Zukofsky, Louis. “Entrevista”, *Op. Cit.* Pág 7.

La densidad de la obra poética de Francis Ponge se juega en la repetición incesante de esta frase emblemática: “tomar partido por las cosas”,<sup>84</sup> que puede leerse a la vez como un imperativo, una decisión y un deseo. Pero ¿qué quiere decir esto?, podemos preguntarnos haciendo eco de la exclamación de Edgar Bayley: ¿“¡qué forma más sutil, entrañable y tierna de amor es ese tomar partido por las cosas!”?<sup>85</sup> O podríamos ensayar de otro modo, retomando las palabras de Silvio Mattoni que abren (a modo de prólogo) a la lectura de *Métodos* (1971), e interrogarnos: “¿se trata más bien de un acto de quien escribe, una decisión de hacer que las cosas tomen la palabra, o bien las cosas mismas reclaman ser tenidas en cuenta y rodean insistentemente con su mutismo al escritor?”<sup>86</sup> Pero también y sobre todo nos preguntamos, ¿por qué tomar partido por las cosas y no por los objetos?

Quizás en estas preguntas encontremos la cifra de la incalculable distancia que a la vez que acerca las reflexiones poéticas de este autor francés a la propuesta objetivista, nos permita quizás leer la escritura poética de Martín Gambarotta a mitad de camino entre ambas, pivotando entre ellas aunque sin coincidir plenamente con ninguna. Porque si es indudable que Ponge también encuentra en las cosas mudas del mundo motivos para expresarse (y, quizás, expresarlas) a través de ese particular tipo de “cosas” que son las palabras, también es cierto que la pregunta de Mattoni, interroga, al menos, aquello que en el objetivismo parece no ser puesto en duda; esto es: la distancia entre el sujeto y el objeto, la relación entre ambos.

En *Métodos*, libro en que Ponge registra sus notas de trabajo, los ejercicios necesarios para poder decir *una* cosa, el poeta anuncia la dificultad que encuentra este deseo de ponerse del lado de lo concreto, el esfuerzo (de anotaciones, “indagaciones etimológicas y semánticas”<sup>87</sup>) que implica intentar responder con la existencia del lenguaje a la exigencia de las cosas, incluso las más insignificantes que interpelan la mirada y la escritura. En este libro leemos lo siguiente:

[las cosas] atraen mi convicción. Por el sólo hecho de que no la necesitan en absoluto. Su presencia, su evidencia concreta, su espesor, sus tres dimensiones, su lado palpable, indudable, su existencia de la que estoy más segura que de la mía [...] todo eso es mi única razón de ser, mi pretexto propiamente dicho; y *la variedad de las cosas es en realidad lo*

---

<sup>84</sup> Ponge, Francis, *Métodos. La Práctica de la Literatura, el Vaso de Agua y Otros Poemas-ensayo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000, Pág. 50.

<sup>85</sup> Edgar Bayley, “Acerca de Francis Ponge”, en <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/edgarbayley.htm>.

<sup>86</sup> Ponge, Francis, *Métodos. Op. Cít*, Pág. 9.

<sup>87</sup> *Ibíd.* Pág., 11.

*que me construye*. Es lo que quiero decir: su variedad me construye, me permitiría existir incluso en el silencio. Como el lugar en torno al cual ellas existen. Pero en relación solamente a una de ellas, con respecto a cada una en particular, *si no considero más que una*, desaparezo: me aniquila.<sup>88</sup>

En la contundencia de este párrafo que anuncia que en la experiencia de aquello que interroga a la mirada, en la *vivencia* de lo material, tiene lugar, paradójicamente, el descubrimiento de la subjetividad que co-nace con las cosas y que ante su presencia es arrasada, *aniquilada*, vuelven a hacerse presentes, entonces, las preguntas que formulábamos al comienzo, ahora ampliadas: ¿quién habla en la voz poética que toma partido por las cosas? ¿Quién se expresa: el que dice o lo que se dice? ¿El poeta mira o es mirado? ¿El poeta dice las cosas o las cosas se dicen en el poema? ¿Son ellas las que constituyen al sujeto o las que lo aniquilan, o, quizás, ambas a la vez?

Deberemos concedernos el hecho de que estas preguntas –y las que iremos formulando durante el desarrollo de este capítulo inicial– no puedan ser replicadas con una respuesta que afirme o niegue sin más los matices que conllevan. La complejidad de su sentido se irá desplegando al ritmo de las reflexiones teóricas e interpretativas que tendrán cita a lo largo de los capítulos que siguen. Lo que es seguro, sin embargo, es que, como dice Bayley, ya “no se trata de las cosas que maneja o imagina «el hombre de cantidad», el cuantificador que cree saberlo y poderlo todo con sus cálculos: aquí no se trata de picardía o de cinismo trivial, aquí se trata de plenitud del ser, aquí se trata de la raíz original del amor”.<sup>89</sup>

Tomar partido por las cosas implica una necesaria reflexión no sólo sobre el “eso” que motiva la escritura del poema, sino también sobre la primera o la tercera persona que *lo* dice y sobre la experiencia (a la vez vital y poética) que es puesta en cuestión en la proximidad y distancia que se abre entre cada uno de los términos que componen esta función amorosa entre las palabras y las cosas. Pero, de nuevo, ¿amor a qué? ¿Amor por las cosas, por su imagen, por su carácter inapropiable? ¿Júbilo de co-existir con su presencia, contento de co-nacimiento? ¿Alegría de ser-con las cosas, de investirlas de sentido y de ser, a la vez, investidos de sentido por ellas? “¿Y en este investimento recíproco no está el origen de cualquier amor posible, de toda posible poesía?”<sup>90</sup>

La obra de M. Gambarotta no tematiza las cosas (o por lo menos no explícitamente como lo hace Ponge) y sin embargo sus poemas están llenos de ellas. La

---

<sup>88</sup> *Ibid.* Pág., 22.

<sup>89</sup> Edgar Bayley, “Acerca de Francis Ponge”, *Op. Cit.*

<sup>90</sup> *Ibidem.*

escritura avanza en sintonía con el deseo de traer a la presencia la imagen de lo percibido, en el intento de nombrar aquello que rodea al lugar de la voz poética. Voz poética identificable, en la lectura, por la presencia de lo *otro* que nombra aunque, al mismo tiempo, su unidad resulte *fisurada, punzada*, por la dificultad de expresar lo que en ellas se manifiesta. Como si intentara –tal como lo afirma Bayley a propósito de Ponge–, “restablecer entre las cosas y el nombre los lazos de la vida. Ante las cosas, el asombro, la mirada prodigiosa, la posibilidad de hacer hablar al mundo silencioso”.<sup>91</sup>

*Punctum* despliega a lo largo de sus versos un gusto por el nombre de aquello que se expone a la percepción de quien contempla; gusto que se manifiesta, en la escritura del poema, en la repetición incesante de los significantes que intentan nombrar lo visto. Como si al decir *mano, maleza, luz, perro, boca, agua, ceniza, fuego*, festejara el placer de nombrar su presencia y convertirla en palabra poética. Más allá del realismo, de la mera descripción y del concepto, los poemas que lo componen parecen intentar hacer vivir las cosas en las palabras, traer la presencia de aquello que simplemente *es*, sin más, al plano de la expresión poética, donde ya no sólo se anuncia un ser en sí sino también un *ser-dicho*.

Sin embargo es, paradójicamente, en este disfrute del nombrar en donde la voz poética encuentra su obstáculo, la incapacidad de verbalizar plenamente aquello que se anuncia a la percepción de quien repara en la presencia de lo concreto:

Lo que mira o va a mirar se  
disgrega a medida que se pierden en su memoria  
las palabras que tiene  
para representarse los objetos;  
partes del mundo sin nombre  
que se desarrolla delante suyo.  
(v.I: 25)

¿De qué experiencia con el *nombre* da cuenta, entonces, la escritura de *Punctum*? ¿Experiencia del gusto por lo sustantivo, por decir las cosas y volverlas palabras, por ensayar palabras como cosas? ¿O experiencia acaso de la pérdida de nombre, de la falta que lo ausenta? ¿Puede el nombre nombrar lo que nombra? ¿Y por último, qué experiencia con la *lengua* se juega en estas ambivalencias? Podríamos ensayar una respuesta y decir que la función *amorosa* entre las palabras y las cosas que la poética expone, y que Bayley afirma como *la* función de la poesía sin más, se completa con una nueva función, ahora *nominativa*, que parece también reservada al uso exclusivo de la

---

<sup>91</sup> *Ibidem*.

poesía. Como si el deseo por el nombre anunciara, al mismo tiempo, un deseo por la presencia de lo percibido que, al intentar ser—*dicho*, se expone paradójicamente como ser—*sido*, irrecobrable, perdido. En esta extraña relación, el nombre emerge como el espacio que intenta recuperar amablemente, en la lengua, esa presencia inasible, la imagen de lo imposible. La poesía parece afirmarse en la indicación de lo imposible del nombrar; imposibilidad que no le pertenece de suyo sino que marca la impotencia fundante del lenguaje en su totalidad, de aquello que la lengua no puede hacer y que sin embargo oculta a quienes la utilizan instrumentalmente.

Esta compleja problemática del nombrar y de lo amable seguirá siendo explorada en el recorrido de esta investigación. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar hasta este momento del análisis es que en esta experiencia poética que ensaya modos de decir lo concreto no encontraremos rastros de humanización. Es decir, no se trata de hablar *por* las cosas, de ser su representante, de ponerlas como objetos de nuestro decir, de usar mil y un metáforas humanas para domesticar su extrañeza o de ir, en suma, hacia lo *otro* del hombre para volver a *lo humano* y perpetuarlo. No encontramos a lo largo de sus versos recursos tales como metáforas humanizantes o adjetivos antropomorfizantes que describan lo visto; si estos procedimientos literarios aparecen es, más bien, para caracterizar a los pseudos-personajes<sup>92</sup> que circulan por los versos *desde* las cosas y no al revés:

Si cada persona tiene un objeto asignado  
que lo representa, Confucio  
es un arquero, despintado, de metegol.  
(v.I: 16)

La Novia de Iggy, ojos de túnel de estación de subte.  
(v.II: 3)

Tampoco encontraremos su vertiente contraria, la negación total del cuerpo y la subjetividad de quien escribe y percibe. Lo que se impone en la escritura poética de Gambarotta, es un transitar el espacio que se abre *entre* el hombre y las cosas, lo parlante

---

<sup>92</sup> A lo largo de los versos que componen *Punctum* circulan una serie de pseudo-personajes (Confucio, Cadáver, Guasuncho, Manolo, Kwan-Fu-Tzu, Gamboa) que dialogan y actúan. Acuñamos la noción de pseudo-personaje, siguiendo en este punto las consideraciones de Tamara Kamenszain, para dar cuenta de la especificidad de los mismos que excede a la noción de “personajes de ficción” propia de la narrativa. Dice Kamenszain: “los seudos son algo así como fantasmas-reales. Nunca llegan a ser alguien, pero la máquina no hace más que trabajar incansablemente por ellos” (Kamenszain, Tamara, *La Boca del Testimonio*, *Op. Cit.*, pág. 140). En los últimos capítulos de esta investigación recuperaremos el carácter fantasmal de estos personajes y su lugar pseudonímico para pensar el modo como éstos son imaginados en la escritura poética de *Punctum* de Gambarotta (*Cfr.*, Cap. III, Pág., 89 y Cap. IV, Págs 107-108).

y lo mudo, entre el cuerpo de ambos. Se trata de una escritura que se obstina en no establecer una separación entre los términos, pero que, sin embargo, tampoco los unifica; nos encontramos frente a un decir poético que expone la distancia que existe entre ellos, la transita y se detiene en ella. Una escritura, entonces, que a su manera toma partido:

Por el solo hecho de querer dar cuenta del contenido íntegro de sus nociones, me hago sacar, por los objetos, fuera del viejo humanismo, fuera del hombre actual y por delante de él. Le agrego al hombre las nuevas cualidades que nombro. Eso es tomar partido por las cosas.<sup>93</sup>

*Punctum* pone a funcionar el lenguaje situando en el centro de la preocupación poética a lo *otro* del hombre, a aquella presencia que enfrenta al pensamiento, que se le resiste. Y si la escritura avanza por fragmentos que anuncian intensidades perceptivas que no alcanzan a cerrarse en una imagen concluida de lo visto, que no clausuran su encadenarse en ninguna definición, quizá debamos pensar que “hay una ética en ese movimiento perpetuo, en lo incompleto, en un gesto que se entrega a las menores presencias sin usarlas para definir su mímica”.<sup>94</sup> Ética de la fisura del sentido, quizás, de optar por no concluirlo ni afirmarlo; ética que, tal como lo veremos en el capítulo III con Roland Barthes, opta por la preferencia, por la escritura que se traza a ritmo con el deseo, siempre móvil y oscilante que habita los matices, los espacios intermedios.

### III. El lenguaje y las cosas.

Tomar partido por las cosas, entonces, -y no por los objetos-, excede la mera preferencia terminológica; o si la prefiere es porque en este término se anuncia ya una distancia inapropiable, una indisponibilidad que imposibilita postular la relación entre un sujeto (completo en sí mismo) y un objeto (representable, total y comunicable sin residuos). Son las cosas y no los objetos, los que movilizan la escritura; una escritura interrumpida, que patentiza su imposibilidad de cerrar un sentido sobre aquella materialidad de la cual hace experiencia. Una experiencia, por lo demás, que anuncia simultáneamente, y por ser tal, su falta de contenido y la dificultad de *nombrarla*, de *traducirla* en palabras. ¿Puede el hombre nombrar las cosas en el lenguaje? ¿Qué experiencia con el lenguaje, con las cosas y el nombre es (im)posible para la palabra poética que la anuncia? ¿Dónde y cómo ubicar al hombre en esta relación?

---

<sup>93</sup> Ponge, Francis, *Métodos. Op. Cít.*, Pág. 50.

<sup>94</sup> *Ibíd.*, Pág., 13.

Por los espacios que trazan estos interrogantes nos acercamos a un ensayo de Walter Benjamin –*Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los hombres*– en donde resuenan estas preguntas que ponen en cuestión la reflexión de este autor sobre la densidad de las nociones que en ellas se anuncian. Porque es ante la radicalidad de la problemática que estas preguntas exponen, que el filósofo encuentra necesaria la reformulación de la teoría convencional de la lengua, aquella teoría que él va a llamar “burguesa”, y que postula al lenguaje como un *medio*, creado convencionalmente por una comunidad, a través del cual los seres humanos comunican contenidos e intenciones a otros miembros de dicha comunidad lingüística. Esta concepción del lenguaje del hombre, que lo postula al mismo tiempo como el único lenguaje existente, falla –nos dice Benjamin– a la hora de intentar explicar cómo es posible que a través de la lengua se comunique el contenido de seres o cosas que, según esta concepción, carecen de lenguaje y de posibilidad de comunicación. Si el lenguaje es sólo un medio transparente creado por el hombre para que éste exprese, a través de aquel, aquello que tiene la intención de decir, un contenido que precede a la palabra y que hace uso de ésta tan sólo como continente desechable cuya única función sería garantizar la eficacia de la comunicación, ¿cómo es posible evitar toda tautología de la lengua?, es decir, ¿cómo es posible que el hombre exprese lingüísticamente algo que es ajeno a la lengua, que carece de expresión, de posibilidad de comunicación?

Al respecto Benjamin afirma que el lenguaje humano es tan sólo *un* tipo de lenguaje, que es necesariamente sólo uno entre otros. Si esto no fuese así sería imposible para el hombre concebir al resto de los seres existentes del mundo, ya que no podemos saber de la existencia de aquello que se ausenta completamente de la lengua. Evidentemente nos encontramos ante una concepción singular del lenguaje y del Ser. Dice Benjamin: el lenguaje es “comunicación de contenidos espirituales”<sup>95</sup> y agrega, más adelante, que “no hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual”.<sup>96</sup>

Al intentar comprender estas afirmaciones lo primero que notamos es que el lenguaje no es ya un medio a través del cual el hombre comunica un *objeto* a otros hombres, sino que es el espacio-tiempo *en donde* todas las *cosas* comunican necesariamente su contenido espiritual, es decir, donde éstas expresan lo que en su esencia tienen de comunicable, lo que Benjamin denomina su *ser lingüístico*. Y es justamente por esta

---

<sup>95</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el Lenguaje en General y sobre el Lenguaje de los Hombres” en *Ensayos Escogidos*, México: Ediciones Coyoacán, 2001. Pág. 89.

<sup>96</sup> *Ibidem*.



cualidad de lo existente, por ser esencial al *ser* la comunicación de su propio contenido espiritual –en cuanto comunicable–, que el hombre puede conocer, en la lengua, al resto de las cosas que son. Que el hombre pueda, entonces, nombrar las cosas, expresar la existencia de lo que *es* en la dimensión denominante de su lengua –en el *nombre*–, se comprende porque son las cosas las que comunican su propio contenido lingüístico en la lengua, porque son ellas las que, al comunicarse, permiten al hombre que las nombre.

Según lo dicho, entonces, la lengua es el lugar, el espacio-tiempo en donde el ser espiritual *se* comunica –en donde comunica su ser lingüístico– *inmediatamente*. Decir “inmediatamente” no es más que reforzar la idea de que la lengua no es un medio a través del cual algo puede ser dicho sino que es, en sí misma, comunicación de contenidos espirituales; que no es un instrumento que pueda utilizarse para comunicar el contenido de un *objeto*, sino que es el instante, el *centro*, en donde la comunicabilidad que es esencial a todo ser se despliega, se expresa. Distinguir aquello que en el ser es comunicable, es decir, distinguir el ser lingüístico del ser espiritual, implica afirmar que éste último no es necesariamente comunicable en su totalidad, que las cosas no se comunican absolutamente en la lengua. No podemos conocer entonces la totalidad de las cosas, la totalidad de la lámpara o de la maceta sino solamente aquello que de la maceta se comunica, o como dice Benjamin, “la-lampara-en-el-lenguaje”,<sup>97</sup> la-maceta-en-la-comunicación o en-la-expresión.

Pensar que las cosas no comunican la totalidad de su contenido espiritual en la lengua, implica concebirlas necesariamente como seres *espirituales*. De este modo, la no comunicabilidad absoluta de las cosas (animadas o inanimadas) nos permite distanciarnos de aquella concepción burguesa del lenguaje de la que nos habla Benjamin, según la cual todas las cosas materiales no serían más que *objetos* totales y por tanto apropiables, absolutamente cognoscibles para el hombre pero también absolutamente mudos. Pensar las cosas, en cambio, como seres espirituales capaces de expresar en la lengua su ser lingüístico, comunicable, propone una transformada noción de las cosas pero también del lenguaje y del modo como el hombre se relaciona con los seres del mundo y con su lengua.

Al decir que las cosas se comunican en la lengua con el hombre y que es por esto que el hombre puede nombrarlas, Benjamin anuncia, a su vez, que al nombrar las cosas el hombre comunica su propia esencia espiritual en tanto comunicable. Lo hace porque, como dijimos, toda comunicación, todo lenguaje, es la expresión inmediata del ser

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, Pág. 90.

espiritual que en él se comunica y, por tanto, al expresarse el hombre en el nombre, no sólo nombra aquello que ya *se* comunica en la lengua sino que también y simultáneamente el hombre *se* comunica.

A partir de lo recorrido podemos intentar definir entonces la compleja noción benjaminiana de la lengua como la expresión inmediata de una esencia lingüística que en ella se comunica. La lengua no es entonces el medio a través del cual un sujeto comunica un objeto a otro sujeto, sino que es comunicación inmediata. Esta inmediatez alude al instante espontáneo o, si se quiere, *mágico* de la comunicación del ser en la lengua. Y afirmar que el ser *se* comunica en la lengua, nos dice también que aquello que “se comunica en la lengua no es la lengua en sí misma sino algo distinto de ella”.<sup>98</sup> Podríamos decir, entonces, que la lengua es el lugar de posibilidad de comunicación de lo otro de sí, de aquello que se dice en la lengua pero cuyo ser espiritual la precede.

Y sin embargo, lo dicho por Benjamin a continuación, nos obliga a detener este intento de definición que se enfrenta, aparentemente, a su propia contradicción:

La lengua comunica el ser lingüístico de las cosas. Pero su manifestación más clara es la lengua misma. La respuesta a la pregunta: ¿qué comunica la lengua? es por lo tanto: cada lengua se comunica a sí misma.<sup>99</sup>

El hermetismo, en apariencia tautológico, de esta afirmación, reclama que nos detengamos a considerar cada uno de los términos que la componen. Tal como habíamos anunciado, el ser lingüístico de las cosas se expresa inmediatamente en la lengua; la lengua, como dijimos, es expresión de contenidos espirituales. Lengua y expresión se identifican inmediatamente en el instante en que el ser se comunica, dado que lo comunicable de un ser espiritual es su lengua. Aquello que se comunica, entonces, eso *otro* de la lengua que mencionábamos anteriormente, no se manifiesta a través de la lengua sino que es la lengua misma. En palabras del autor, “aquello que en un ser espiritual es comunicable, es aquello en lo cual se comunica; es decir, cada lengua se comunica a sí misma”.<sup>100</sup>

El modo como Elizabeth Collingwood-Selby en su libro *Walter Benjamin: La Lengua del Exilio* entiende este carácter paradójico de la lengua, quizás ayude a comprender cómo estas dos afirmaciones, a saber, *lo que se comunica en la lengua no es la lengua en sí misma*

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, Pág. 90.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibid.*, Pág. 91.

y cada lengua se comunica a sí misma, conviven y complejizan la noción teórica de la lengua.

Dice la autora:

Lo que comunica la lengua, es decir, lo que se comunica en ella, es y no es un contenido. En tanto eso que se comunica no es la lengua misma, puede hablarse de un contenido de la lengua [...]; la lengua sin embargo, no es un contenedor, el medio a través del cual algo se transporta; es, por decirlo de alguna manera, un continente, el único, insituable, lugar-tiempo del deseo. En tanto eso que se comunica en la lengua es la lengua misma [...], no hay contenido de la lengua, o dicho de otro modo, el contenido de la lengua es la lengua misma.<sup>101</sup>

Esta diferencia entre el contenido y el continente de la comunicación, entre el ser y su lengua, se identifica entonces en ese instante mágico, inmediato de la expresión. Porque no hay nada que medie entre la comunicabilidad de la esencia espiritual en cuestión y su comunicarse en la lengua, la comunicación del ser lingüístico de las cosas es ese instante, ese *entonces*, donde ser lingüístico y lenguaje se identifican en la expresión. Nuevamente debemos recordar que, según lo dicho, el ser de las cosas no es *algo* que tenga la intención de comunicar un contenido, sino que es esencialmente comunicable, es decir, que no puede no expresarse en la lengua. El ser en cuanto comunicable es expresión y expresión es lenguaje. Ambas entidades no pueden separarse y es, en este sentido, en que la manifestación del ser y su manifestarse se identifican en la lengua como aquello que es inmediatamente tanto la posibilidad de expresión del ser como su expresión misma.

### III. 1. La lengua de las cosas y el nombre, lo perdido del hombre.

Así, podemos afirmar que todas las cosas participan de la lengua, dado que son ellas las que, en la expresión, se dan a conocer al hombre para que éste las nombre. Esto no niega, sin embargo, la evidencia de su silencio, el hecho por todos verificable de que las cosas son mudas. Existe, dice Benjamin, una comunidad de la materia que es en donde las cosas se expresan, es decir, su lengua. A esta lengua le ha sido negada “el puro principio formal lingüístico: el sonido”,<sup>102</sup> pero no dejan, por esto, de comunicarse con el hombre. La lengua de las cosas, a diferencia del lenguaje del hombre, es imperfecta ya que en ella no se identifica su ser espiritual y su ser lingüístico, es decir que no todo en las

---

<sup>101</sup> Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin: La Lengua del Exilio*, en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Colinwood/la%20lengua%20del%20exilio.pdf>

<sup>102</sup> Benjamin, Walter, “Sobre el Lenguaje en General” *Op. Cit.* Pág. 97.

cosas es enteramente comunicable en su lengua, que parte de su esencia no logra manifestarse. Es por esto que las cosas necesitan que el hombre las nombre, necesitan que la palabra del hombre reciba aquello que su expresión material comunica y la exprese en el nombre.

Lo dicho hasta ahora agrega una nueva dimensión a la concepción de la lengua que intentamos formular anteriormente, esto es: la intensidad de la lengua denominante del hombre se comprende cabalmente sólo si la entendemos como *traducción*. Traducción de la comunicación parcial de las cosas innominadas, a la expresión absoluta que adquieren en el nombre. Entender la lengua como traducción implica concebirla no sólo como el traspaso del mundo de lo mudo al sonido de la palabra sino, sobre todo, como una transformación que perfecciona la potencialidad comunicativa del ser material; y este traspaso, nos dice el filósofo, de “una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento”.<sup>103</sup>

Nombrando las cosas el hombre llega a conocerlas, pero este nombrar del hombre, como ya ha sido dicho, está sujeto al modo como las cosas se comunican con él. La palabra con la que el hombre nombra lo materialmente existente no puede surgir como mera convención, como puro signo, “no es una creación espontánea, no procede de la lengua absolutamente, sin límites e infinitamente como ésta”,<sup>104</sup> tal como quisiera creer la concepción burguesa de la lengua. Sin embargo, agrega Benjamin:

Resulta equívoca también la refutación de la teoría burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Para ésta en efecto la palabra es sin más la esencia de la cosa. Ello es inexacto porque la cosa en sí no tiene palabra: la cosa es creada por el verbo de Dios y conocida en su nombre según la palabra humana.<sup>105</sup>

En este marco, el nombre adquiere una importancia ejemplar dado que se erige como el lugar en donde el hombre conoce el resto de las cosas que son. Pero este conocimiento, tal como se deriva de la cita, no proviene de la creación del hombre ni de su intención de significar lo dado. Este conocimiento es sólo posible en el nombre como *escucha*, como recepción del ser lingüístico que se expresa. “Esta receptividad, se dirige a la lengua de las cosas mismas, desde donde a su vez se irradia, sin sonido y en la muda magia de la naturaleza, la palabra divina”.<sup>106</sup> La palabra creadora de Dios,<sup>107</sup> a partir de la

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, Pág. 98.

<sup>104</sup> *Ibid.*, Pág. 97.

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ibidem.*

cual existen todas las cosas del mundo (es decir, el verbo divino), funciona entonces como garante de la traducción de las cosas en el nombre, ya que permanece en ellas esperando que la palabra humana las reciba y las complete nombrándolas.

Es por esto, entonces, que la lengua del hombre, tal como ya ha sido dicho, es lengua denominante; lengua que al decirse nombra, apostrofa todos los seres del mundo. Lengua que en el mismo instante en que se expresa y en un mismo movimiento es, por un lado, escucha y recepción de aquello que se dice en la materia y, por el otro, comunicación del ser espiritual del hombre que al decir, *se dice*. Al nombrar lo que lo rodea, el hombre comunica su propia esencia espiritual (lingüística) y, siendo que lo comunicable de cada ser es su lengua, “la esencia lingüística del hombre -nos dice Benjamin- es por lo tanto nombrar las cosas”.<sup>108</sup> El nombre es ese instante ejemplar en donde el hombre comunica, inmediatamente, la totalidad de su propio ser espiritual, es decir en donde coinciden plenamente su ser espiritual y su ser lingüístico. Tal y como lo afirma Benjamin, “la lengua humana es la esencia espiritual del hombre; y sólo por ello la esencia espiritual del hombre, el único entre todos los seres espirituales, es enteramente comunicable”.<sup>109</sup> A diferencia de las cosas cuya lengua es imperfecta, en el nombre, en cambio, se sintetizan plenamente el ser espiritual y el lingüístico, no haciendo falta ya insistir en esta distinción. El nombre es, entonces, la inmediatez de esta correspondencia, el instante en el cual coinciden simétricamente ser, comunicabilidad y lengua, no siendo ya el nombre un medio a través del cual se comunique nada sino aquello “en lo cual la lengua misma se comunica absolutamente”.<sup>110</sup>

Tal como dijimos, en el nombre no sólo la totalidad del ser del hombre se comunica sino que también y simultáneamente se expresan todas las cosas del mundo. Todos los seres se expresan, porque no podrían no hacerlo, aunque más no sea parcialmente en la lengua y en ella, al hacerlo, es con el hombre con quien se comunican. El nombre es entonces el *centro* de la comunicación, el espacio-tiempo en donde contemplación, escucha y alocución coinciden inmediatamente, en donde culmina, en palabras del autor, “la totalidad intensiva de la lengua como del ser espiritual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva de la lengua como de ser

---

<sup>107</sup> La teoría del lenguaje desarrollada por Benjamin en el artículo aquí trabajado resulta inseparable de sus indagaciones sobre la tradición judeo-cristiana. Sin embargo, la problemática relación entre el lenguaje y lo divino excede ampliamente los alcances de esta investigación. Es por esto que no abordaremos aquí la complejidad de dicha relación aunque resulta imposible no mencionarla, dado que la misma se erige como fundamento de la teoría del lenguaje como traducción que aquí desarrollamos.

<sup>108</sup> *Ibid.*, Pág. 91.

<sup>109</sup> *Ibid.*, Pág. 92.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

universalmente comunicante (denominante)”.<sup>111</sup> El ser del hombre es, en el entonces del nombre, comunicabilidad pura, expresión absoluta, es decir la lengua misma ya sin contenido, comunicándose plenamente. Y esta expresión absoluta que como dijimos traduce y perfecciona la comunicación muda de las cosas al acogerlas en la plenitud del nombre, es condición de posibilidad del conocimiento del hombre.

Lo desarrollado hasta aquí no explica, sin embargo, cómo es posible que el hombre nombre las cosas y las conozca de tan diversas maneras como lenguas existen; cómo es posible que existiendo una relación de comunicación entre el ser, su lengua y el hombre, sintetizada en el nombre, sea éste tan disputado y exprese sentidos tan diversos.

La traducción que implica el traspaso de la mudez de las cosas al sonido del nombre, se vuelve plural y se resuelve en tantas traducciones como lenguas existen, apenas cae el hombre del estado paradisiaco en que sólo conocía una lengua: la lengua concedora por excelencia. Esta lengua remite, como ya ha sido dicho, a la palabra originaria, a aquella que sólo conocía, en el nombre, a los demás seres existentes que se comunicaban en su lengua con el hombre. A esta lengua ejemplar del nombre le estaba negado el acceso al conocimiento de todo aquello que carecía de posibilidad de nominación. Le estaba impedido, por tanto, el conocimiento del bien y del mal, por ser ajeno a la llamada y a la escucha característica del nombre que, ahora caído, intenta en cambio imitar, defectuosamente, la lengua creadora de Dios. Dice Benjamin:

El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra *humana*, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera de la lengua nominal, concedora, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico.<sup>112</sup>

La caída del nombre implica, entonces, que la palabra del hombre se aleja de la espontaneidad del decir, que estaba unido a la escucha, que era al mismo tiempo su condición de posibilidad. A la magia inmanente a este apostrofar del nombre, se impone una magia expresa; la palabra ya no surge motivada por aquello que habla en ella, sino que es imitación -en la convención- de la creación. La palabra se convierte, así, en mero signo, en palabra contenedora, en un medio a través del cual se comunica algo absolutamente ajeno a su propio decirse. Un *algo* que es un objeto carente de expresión y

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, Pág. 93.

<sup>112</sup> *Ibid.*, Pág. 99.

absolutamente cognoscible, aunque inexistente. La palabra que nombra cede, así, su lugar a la palabra que juzga y ésta lejos de ser un conocimiento fundado en la alocución central de la lengua, se convierte en mera *charla*.

A la caída le siguió inevitablemente, por esto, la confusión, el desconocimiento de los demás seres que habitan el mundo conjuntamente con el hombre:

Dado que los hombre habían ofendido la pureza del nombre, bastaba sólo que se cumpliera el apartamiento de aquella contemplación de las cosas mediante la cual la lengua de éstas pasa al hombre, para que les fuese quitada a los hombres la base común del ya quebrantado espíritu lingüístico [...]. Al sometimiento de la lengua a la charla sigue el sometimiento de las cosas a la locura casi como una consecuencia inevitable.<sup>113</sup>

Perdida la comunicación de las cosas con el hombre, éste ya no puede nombrarlas ni tampoco conocerlas. El exilio del paraíso no es sino el instante donde se origina el abismo que separa a la palabra del mundo, y con éste la imposibilidad del lenguaje de conocerlo, de nombrarlo. Constatada su impotencia, la palabra poética del hombre ya no puede ser sino llamada, deseo de comunicar aquello que es ahora incomunicable, indecible en su totalidad. No puede más que invocar la presencia de aquello que percibe en retirada, de ensayar modos de traducción que indiquen aquella región, ahora inaccesible, donde el nombre, la palabra del hombre, y la lengua de las cosas se encontraban conciliadas en la *pura lengua* que entablaba su continuidad.

#### **IV. Ensayar lo imposible.**

Es según lo dicho, entonces, que deberemos intentar comprender la impotencia de nombrar que se hace explícita en *Punctum* de Martín Gambarotta. Sus poemas al mismo tiempo que trazan, en su decir, el esfuerzo que implica intentar que las cosas se expresen en la palabra, hacen experiencia de la condición de imposibilidad en que fundan su esfuerzo. A lo largo de sus versos, la voz poética experimenta el límite de la lengua, de la palabra que falta, del nombre que se retrae ante la presencia de lo percibido. Y no se trata (sólo) de que haya perdido el sustantivo que exponga la contundencia de lo que mira, sino más bien, de que sabe que ese signo ya no puede expresar la cosa sino a costa de su propia objetivación. Constatada esta impotencia, lo que aparece en lugar del nombre es la pregunta por aquello que, permaneciendo innominado ante la mirada, sólo puede ser

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, Pág. 100.

traído a la palabra por el *pronombre deíctico* que nos señala la proximidad de su presencia y la distancia de la lengua que impone:

Cómo se llama eso que cuelga de la pared,  
cómo se llama eso que cubre la lámpara.  
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  
y eso que se divisa, una oscuridad  
baldía sobre nosotros, a duras penas  
puede ser llamada noche [...]  
(v.I: 4)

En el transcurrir de los versos, el sustantivo se corre para dejar lugar al deíctico, y la narratividad se desfonda (exponiendo su retirada, por ejemplo, en la falta de fogón, es decir, del otrora espacio-tiempo privilegiado de la fábula y la socialización del sentido) para señalar (sin decir) aquella presencia material de lo visible. Porque sabe que incluso diciendo lo que no dice (el vacío que nosotros, tentados, podríamos intentar completar con la palabra *cuadro, plafón*) la contundencia de esa “cosa” no pasaría a la palabra, no podría ser traducida y completada en la totalidad de lo dicho. Porque tal como lo anuncia el poema:

[...] a diestra y siniestra ahora resuenan  
las detonaciones de un alfabeto sucio  
dando cuenta de la inexistencia real  
de toda escena y sus marcas.  
(v.II: 21)

Constada la caída del nombre (otrora instante mágico capaz de acoger, en su apostrofar, la totalidad de lo que es, capaz de exponer sin violencia la contundencia de lo mirado), la voz poética hace experiencia de la confusión babélica donde ya no es posible acercar las palabras a las cosas y dar cuenta de su sentido. Quizás convenga recordar aquí, que es a Nemrod a quien el génesis adjudica la decisión de crear la torre que ocasionó la confusión de idiomas y la dispersión de los hombres sobre la tierra. Dice el poema:

[...] Nemrod, Nemrod, mundo y submundo,  
a causa de qué algunos  
hablan dos idiomas  
y otros ninguno [...]  
(v.II: 30)



Y en este *cocktail* (v.I: 12) idiomático, nos dice el poeta, “mejor que saber/ 2 idiomas es no saber ninguno” (v.I: 39). Mejor sería no habitar el sistema opresivo de la lengua, no hacer uso de nuestra máquina fusiladora gutural (“[...]astillas/ en la garganta, la membrana/ cubriendo la máquina fusiladora/ que trabaja en un idioma sin vértebras.” (v.II: 35)) sino ahondar en el espacio que abre la palabra que falta para buscar ahí los jirones de lo real. Porque ¿qué es lo real sino eso que permaneciendo intraducible, siempre en retirada, no cesa de exigir lo imposible, esto es: ser dicho? ¿No es acaso esa presencia desde siempre incompleta, inapropiable, la que motiva la escritura?

Los versos de *Punctum* ya no sólo hacen experiencia de la imposibilidad de responder, con la palabra, a la exigencia de expresión de las cosas, sino que al mismo tiempo, experimentan la materialidad de su lengua, el espacio lógico en que esa presencia se hace patente trazando, al hacerlo, las huellas de su fuga. La escritura patentiza, así, que aquello que sólo puede ser pensado en y por el lenguaje es, también, lo que se ausenta de él, lo que no puede coincidir con ninguna palabra de ningún idioma; esto es: el ser de las cosas, la nada, la muerte,<sup>114</sup> el deseo. Citamos el poema n°37:

En un acto lúcido los ingleses  
 redujeron el nihil latino a nil  
 que quiere decir nada  
 y no cero. Pero nada se traduce por nothing  
 y nulo por null, así  
 hay una palabra en un idioma que queda sin  
 su correlato en otro y  
 si una palabra denota, en este caso,  
 un estado, entonces hay  
 estados que existen en y para un idioma  
 y no en otro. Se podría decir  
 que hasta las dimensiones de la nada son relativas  
 al idioma que se habla y esto quedó claro cuando  
 después de tomar algo en la estación  
 hicieron dedo del lado entrerriano del puente:  
 los levantó un camión y el Cadáver a último momento  
 decidió no subir.  
 Qué palabra en qué idioma describe eso?  
 [...]  
 (v.II: 36)

Y si lo real es aquello que exige ser dicho y la lengua lo que no puede corresponder a esta exigencia que sin embargo expone como motor de su escritura, quizás debamos pensar que esta impotencia señala en su reverso una región donde esto es (o fue) posible.

<sup>114</sup> [...] .... / El viejo postrado dudando en qué idioma / pensar "me estoy muriendo" a causa del exceso / de sangre que corría por su cabeza. / .... [...] (v.I: 12).

¿Es “el lenguaje puro” añorado por Benjamin, acaso, lo indecible que hace posible lo decible? ¿Es aquella región, “el insituable lugar-tiempo del deseo”, que la traducción señala como el espacio en el que ningún idioma por separado, sino la totalidad de ellos y recíprocamente podría satisfacer por completo sus intenciones?

Es a la luz de estos interrogantes que debiéramos intentar comprender el hecho de que la escritura de *Punctum* no cese de ensayar modos de traducción. Es como si aquello que no puede ser nombrado en ningún idioma, pudiera exponerse en la distancia con que cada lengua vuelve patente lo imposible y expone lo que se fuga como resto:

Y esto llega a un punto, se podría decir,  
crítico cuando Kwan-fu-tzu  
para en la verdulería y toma con la mano izquierda, de uno de los  
cajones apilados afuera, una fruta anaranjada, áspera, que huele  
y pesa en la palma de su mano, una fruta a la que ve  
perfectamente pero no puede reconocer, registrar, ni darle nombre aunque  
igual  
la guarde en uno de los bolsillos del gamulán y sepa que la va a comer  
(v.I: 26)

Porque constatada la imposibilidad de acceder al ser de las cosas por la palabra y de decir lo real, lo que se anuncia como posible, en estos versos, quizás sea ensayar modos de exponer la experiencia en que esta presencia inapropiable centellea y punza a quien intenta decirla. Experiencia sensible de la percepción de las cosas, experiencia del cuerpo y del deseo en esta relación, experiencia de la constitución y la pérdida del sujeto que la expone, experiencia con la lengua y la escritura poética que ensaya modos de trazar su ritmo.

## Capítulo II

### La experiencia de la percepción de las cosas. Una aproximación a *Punctum* desde el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty.

#### I. Indagaciones sobre el sentido.

En el capítulo I abríamos la posibilidad de pensar el *sentido* de *Punctum* por fuera de la relación entre un sujeto que comunica un objeto. Señalábamos los lugares en donde la escritura poética hace explícita su imposibilidad de dar un sentido total –a la altura de un objeto también él absoluto, decible y disponible en su totalidad–, indicando, en cambio, que en la forma fragmentaria del poema se expone una relación *otra*. Relación, postulábamos, entre un sujeto –encarnado en un cuerpo– y las cosas, en cuya materialidad se anuncia un resto inapropiable e intraducible para la lengua en el que cifrábamos la presencia de *lo real*. Acuñaíamos, a su vez, la categoría de *experiencia* para dar cuenta del espacio-tiempo en el que acontece esta relación, que desdibuja la dicotomía sujeto-objeto, y en donde tanto las cosas, como las palabras y el cuerpo se confunden y con-funden, invisten de sentido y son investidas de sentido.

Ahora bien, ¿de qué sentido se trata? Si el sentido no está ni en el sujeto que escribe (entendido éste como el lugar de significación y representación de un objeto), ni tampoco está en las cosas sin más y a despecho de toda relación con el cuerpo de quien hace experiencia de su existencia; o, dicho de otro modo, si el sentido ya “no es entonces algo que el sujeto lleve consigo *antes* de su fáctico existir –en el mundo–, así como tampoco, como sería para el objetivismo, algo que el mundo posea antes del encuentro de la existencia con él”<sup>115</sup> nos preguntamos, entonces, en este capítulo ¿cómo y dónde pensar su acontecer, su realización? ¿En la fisura, acaso, en lo intraducible, en la experiencia de la proximidad y de la distancia que se abre entre el hombre y las cosas y en la escritura que la transita? Y si es así ¿qué experiencia en y con el mundo se expone en esta relación?

Constatada la imposibilidad de acceder al sentido de las cosas por la palabra, *Punctum* propone, en cambio, un retorno al primer encuentro sensible con las cosas mismas, por fuera del conocimiento construido *sobre* ellas. La escritura poética hace experiencia del espacio que se abre *entre* el cuerpo y las cosas, como si encontrara, en este

---

<sup>115</sup> Mendoza Tovar, J. Alejandro, “La Reposición del Sentido desde un Concepto Ontológico de Cultura. Ensayo sobre Merleau-Ponty”, en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mendoza55.pdf>.

espaciamiento, la posibilidad de exponer el sentido, de trabajar su expresión. ¿Es posible postular, entonces, una experiencia pre-objetiva con las cosas del mundo? ¿Cuál es la relación que acontece en la escritura de *Punctum* de Gambarotta entre el cuerpo y la materia?, ¿qué lugar ocupa la *percepción*, el ojo, y la mirada en esta relación?, ¿dónde ubicar y cómo pensar el trabajo con el sentido que expone su poética en este contexto? Estos son algunos de los interrogantes que guiarán, en este capítulo, nuestro acercamiento a los aportes que la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty hace a esta problemática y al modo como ésta se despliega en la singularidad de la escritura poética que nos convoca.

### **I. 1. El arte y la experiencia sensible del sentido del mundo.**

Cuando desde Descartes se intentó pensar las cosas “verdaderas” lo que debió anularse fueron sus cualidades particulares, percibidas por nuestros sentidos, en busca de ese núcleo inmutable, invisible pero inteligible, núcleo real y permanente de lo que es; se concluyó entonces que el sentido de las cosas es inteligible, no perceptible. Al introducir la *experiencia de la percepción* que es ella misma una experiencia vital, sensible y no mediada por categorías teóricas previas, la filosofía de Merleau-Ponty logra, en cambio, hacer ingresar al pensamiento aquella experiencia primigenia que hacemos del mundo, mundo al que sentimos y en el que nos sentimos inmersos. Este mundo que el filósofo recupera, es aquel que ha sido olvidado por los abordajes científicos que lo ponen como *objeto* de sus investigaciones y no hacen más que recoger de él las cualidades que el pensamiento ya le había otorgado previamente, ignorando el hecho de que todo pensamiento supone una *experiencia de la percepción* ineludible. Porque la percepción, nos dice el autor, “no es una ciencia del mundo, ni siquiera un acto [...], es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas”.<sup>116</sup>

Y no siendo ya la ciencia el medio privilegiado de conocimiento de este mundo pre-objetivo de la percepción, es el arte, en cambio, el que se erige como revelador de la relación del hombre y las cosas que pueblan ese espacio originario común. Porque hay, en la expresión estética, un pensamiento que reconoce su no-autonomía, que sabe que “hay en su centro un misterio de pasividad”<sup>117</sup> ligado a la experiencia sensible. El arte se

---

<sup>116</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, México: FCE, 1957. Pág. 10.

<sup>117</sup> *Ibid.*, Pág. 39.

sitúa, en suma, en un “*hay*”<sup>118</sup> previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo”.<sup>119</sup> Es, entonces, en el espacio del arte que el filósofo podrá rastrear –y nosotros con él– la importancia de la percepción como posibilidad de ingresar al reino de lo visible y de su sentido, evitando pensar a este último como espectáculo exterior, dado a *un* ojo de un sujeto absoluto y/o trascendente. Siendo, como dijimos, que el hombre *habita* el mundo, a través de un *cuerpo*, y que no es en absoluto espectador ajeno a éste, ni lo posee como su objeto, la noción de cuerpo o, más precisamente, de *subjetividad encarnada*, ocupará un lugar central en la reflexión sobre la visibilidad de las cosas; problemática que, desde el título mismo de nuestra investigación, se anuncia como ineludible para el abordaje que realizamos.

Según lo dicho, nos proponemos delimitar, por un lado, las particularidades de esta *experiencia de la percepción* para señalar, luego, las modulaciones específicas que adquiere, en la escritura, esta experiencia que postulamos en el origen de la poética de *Punctum*. Se trata, aclaramos, de una experiencia inmanente a la escritura; esto es, de una experiencia que se despliega a ritmo con su decirse y que no precede a la palabra que la expresa. Una experiencia, en suma, que *hace* sentido en su escribirse. Por esta razón, en un segundo momento, dedicaremos una reflexión aparte a pensar la especificidad del problema de la expresión, de la escritura y del lenguaje en relación a la posibilidad de *hacer venir* un sentido de y al mundo en la experiencia poética.

## II. La experiencia pre-objetiva de la percepción.

*Lo Visible y lo Invisible*, libro publicado póstumamente en 1964, comienza el desarrollo de sus páginas estableciendo, en sus primeras líneas, lo que Merleau-Ponty denomina como *fe perceptiva*; es decir: una certeza que encuentra su sustento en la experiencia pero cuya claridad se esfuma, sin embargo, cada vez que ésta quiere ser pensada o conocida filosóficamente. Esta certeza a la que refiere el autor es aquella que tenemos de la existencia del mundo sensible, del hecho de estar ocupando el mundo con nuestro cuerpo, y de poder acceder a él por la percepción. En palabras del filósofo, se trata de

---

<sup>118</sup> Es necesario aclarar que esta difícil noción de *hay* refiere, en la filosofía de M-Ponty, al reconocimiento de la pre-existencia de lo sensible, de una nervadura, o textura común previa, que inhabilitaría las distinciones antinómicas (sujeto-objeto, materia-espíritu, etc.) posibilitando, en cambio, la experiencia de la percepción como el lugar en donde todas ellas se confunden.

<sup>119</sup> *Ibid.*, Pág. 11.

una fe que podría ser expresada por la fórmula: “vemos las cosas mismas, el mundo es lo que vemos”.<sup>120</sup>

La preocupación por la percepción tiene como sustento esta creencia en las cosas que nos lleva a interrogar el *misterio* de la visibilidad, a problematizar aquello “que en ella nos da que pensar”.<sup>121</sup> Pero este misterio lleva en su propio seno una paradoja (que será también aquella que nos permitirá explorar, en un segundo momento, la problemática de la *expresión* artística y del cuerpo): “el mundo es lo que percibo pero su proximidad absoluta, en cuanto se la examina y expresa, se convierte también, de modo inexplicable, en irremediable distancia”.<sup>122</sup> Estas formulas que, en principio, homologan al mundo con la percepción que tenemos de él, y que anuncian que *vemos las cosas mismas*, no dicen, sin embargo, que percibamos un objeto en sí y para sí.<sup>123</sup> No significa acercarse inmediatamente a algo que nos es absolutamente ajeno y que sería imposible rozar ni, por el contrario, de que se trate de un objeto transparente. Implica, más bien, pensar que podemos acercarnos a las cosas porque formamos parte del mismo escenario visible, porque estamos hechos de la misma *estofa*, porque constituimos –tanto las cosas como los hombres– el mundo “que es conforme a mi perspectiva para ser independiente de mí, que es para mí a fin de ser sin mí, de ser mundo”.<sup>124</sup> La experiencia que hacemos del mundo en la percepción escapa, así, a todo intento de definición. Ella implica siempre una conmoción en quien mira ante el impacto de lo mirado, que sólo podrá ser devuelta al reino de lo visible por medio del trabajo de la expresión artística.

La experiencia de la percepción corresponde, entonces, a la experiencia sensible que hacemos de y en el mundo, a través de nuestro cuerpo. El cuerpo, que somos y que a la vez tenemos aunque sin poseerlo –en el sentido en que se podría poseer y disponer de un objeto ya dado de una vez y para siempre, de una *máquina*– es el medio en que y a través del cual establecemos toda relación con el mundo; es, en otras palabras, nuestra “bisagra al mundo”.<sup>125</sup> Nuestro cuerpo, cuerpo que habita el mundo visible pero que forma, a la vez, parte de él, siendo él también visible, es el medio que hace posible, por la

---

<sup>120</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Lo Visible y lo Invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1966. Pág. 19.

<sup>121</sup> *Ibid.*, Pág. 20.

<sup>122</sup> *Ibid.*, Pág. 25.

<sup>123</sup> Sobre este punto, Merleau-Ponty mantiene una discusión especial con Jean-Paul Sartre la cual se encuentra reseñada en el tercer capítulo de *Lo Visible y lo Invisible*. A diferencia de Merleau-Ponty, Sartre pensaría el ser de las cosas como aquella existencia que descansa en sí misma, toda en acto, puro ser en sí, indiferente a mi percepción.

<sup>124</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986. Pág. 6.

<sup>125</sup> Alloa, Emmanuel, *La Resistencia de lo Sensible. Merleau Ponty Crítica de la Transparencia*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009. Pág. 82.

percepción, que nos abramos al mundo y que éste se abra a nosotros. Aunque el cuerpo “en el momento de la percepción se esfuma y la percepción no lo sorprende nunca percibiendo”.<sup>126</sup>

Esto implica que la percepción tan sólo emerge en el *retiro de un cuerpo*, que, como la expresión –tal como lo desarrollaremos más adelante– sólo puede darse a costa de un *autolvido*<sup>127</sup> de la materialidad que la hace posible. La percepción no es, entonces, una mera recepción pasiva (aunque contenga en sí misma una inherente pasividad que la hace posible), realizada por nuestros sentidos de estímulos ajenos a éstos. Al ser la percepción el lugar de emergencia del mundo como unidad coherente, ella implica ya una reorganización de las sensaciones percibidas que, tal como nuestra experiencia lo indica, no se reducen nunca a un mero conjunto de estímulos o cualidades inconexas. Toda percepción ofrece una forma, una estructura observable que anuncia algo acerca del acontecimiento vital en que estamos involucrados, que nos dice sobre nuestro cuerpo y el mundo, y la relación en la que estamos inmersos.

“Sumergido –nos dice el autor– en lo visible por su cuerpo, siendo él mismo visible, el vidente no se apropia de lo que ve: sólo se acerca por la mirada, se abre al mundo”<sup>128</sup> y puede hacerlo porque nuestro cuerpo y las cosas poseen una textura común, porque conforman juntos la unidad del mundo, de ese *hay* previo que mencionábamos anteriormente. Porque nuestro cuerpo “ve y se mueve, tiene las cosas en círculo alrededor de sí, ellas son un anexo o una prolongación de él mismo, están incrustadas en su carne, forman parte de su definición plena y el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo”,<sup>129</sup> de modo que resulta imposible distinguir completamente al vidente de lo visible y a quien toca de lo tangible. Esta reversibilidad<sup>130</sup> de los términos propia de la experiencia de la percepción, en donde quien mira se descubre como mirado, sólo puede ser posible en este escenario común, en ese medio unido por una misma textura que ocupa simultánea y reversiblemente un lugar y otro:

---

<sup>126</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Lo Visible y lo Invisible*, Op. Cít., Pág. 25.

<sup>127</sup> Alloa, Emmanuel, *La Resistencia de lo Sensible*, Op. Cít., Pág. 74.

<sup>128</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Op. Cít., Pág. 16.

<sup>129</sup> *Ibid.*, Pág. 17.

<sup>130</sup> Es necesario aclarar, tal como lo hace el autor en *Lo Visible y lo Invisible*, que esta reversibilidad que es siempre inminente, no llega a concretarse nunca de hecho (en acto). El vidente y el visible son potencialmente reversibles pero no llegan a confundirse, esto es, a fundirse en un solo término que anularía la doble sensación: la de ser a la vez vidente y visible. Debe postularse siempre la existencia de esta distancia incalculable que aleja y acerca simultáneamente a quien mira y lo mirado, dado que es ella la condición de posibilidad de la percepción.

Hay una esencia por debajo de nosotros, nervadura común a lo significativo y a lo significado, adherencia y reversibilidad de lo uno con lo otro, así como las cosas visibles son los pliegues de nuestra carne y nuestro cuerpo, que es, no obstante, una de las cosas visibles.<sup>131</sup>

La experiencia de la percepción co-funda y confunde potencialmente los roles del vidente y visible en un mismo movimiento dado que, para que sea posible la percepción en tanto que apertura al mundo, es necesario que quien mira se ausente para dar lugar a lo mirado, pero que lo mirado sea también lo que nos mira y que, al interpelar nuestra mirada, el vidente nazca “en las cosas como por concentración, venido a sí mismo de lo visible”.<sup>132</sup> Nuestra percepción no se da nunca como espectáculo al que asistimos de lejos –tal como la ciencia podría entenderlo– sino que implica siempre una relación singular que suspende y desdibuja toda dicotomía cuerpo-mundo. Es decir que, en el mundo de la percepción, las cosas son ya un “comportamiento del mundo para con mi cuerpo y conmigo”,<sup>133</sup> que no puede ser reducido nunca a la indiferencia del objeto, dado que nosotros estamos investidos en las cosas, tanto como ellas en nosotros. Al respecto, en *El Ojo y el Espíritu* leemos:

Un cuerpo humano está aquí cuando, entre vidente y visible, entre quien toca y lo tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano se hace una especie de recruzamiento, cuando se alumbra la chispa entre quien siente y lo sensible, cuando prende ese fuego que no cesará de quemar [...].<sup>134</sup>

El cuerpo, la carne que define al *sujeto encarnado* que somos no es, entonces, algo dado previamente como acabado, sino que es aquello que acontece en la unidad entre los sentidos y lo que se percibe.<sup>135</sup> Unidad que tiene su origen en la percepción, que no es ya una operación más de conocimiento sino el trasfondo mismo en que se da nuestra experiencia del mundo. Tal como lo plantea Emmanuel Alloa en su libro *La Resistencia de lo Sensible. Merleau-Ponty Crítica de la Transparencia*:

---

<sup>131</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *Lo Visible y lo Invisible*, Op. Cít., Pág. 150.

<sup>132</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Op. Cít., Pág. 52.

<sup>133</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*, Buenos Aires: FCE, 2008. Pág., 29.

<sup>134</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Op. Cít., Pág. 18.

<sup>135</sup> El cuerpo es entonces aquello que está siendo, más que lo que está dado. Es aquello que experimentamos algunas veces desde el interior mismo de nuestra corporalidad (en tanto que cuerpo motor y sensible) pero que puede, al mismo tiempo, volverse exterior ante la mirada del otro. El cuerpo puede objetivarse “en la experiencia de ser-visto, pero también cada vez que sumergimos nuestra mirada en un espejo y cuando aquello que vemos en él “desde afuera” nunca corresponde enteramente a lo que vivimos “desde adentro”. Alloa, Emmanuel, *La Resistencia de lo Sensible*, Op. Cít., Pág. 38.



la carne indica menos la opacidad del cuerpo propio que una condición de mi-ser-en-el-mundo. Lo que hace de mí un cuerpo no es sino una protuberancia en un tejido que esta por debajo de mí y me atraviesa a la vez. En tanto ser encarnado, ya soy perpetuamente llevado fuera de mí hacia ese mundo compuesto de la misma estofa de la que estoy hecho.<sup>136</sup>

La percepción será, entonces, este *acontecimiento* que es, a la vez, *apertura al mundo*, al reino de lo sensible que reconoce como verdadero antes que ella y que, sin embargo, tan solo en la experiencia perceptiva puede ser explorado y luego *interiorizado*. Es, en suma, el lugar en donde resulta posible el devenir del sentido justamente en este encuentro, que en un mismo movimiento me arroja al mundo y me permite luego que lo recobre, en un gesto, en un trazo, en la *palabra*, devolviéndolo a su vez a lo visible, y compartiéndolo con los *otros* que lo perciben.

## II. 1. La experiencia pre-objetiva de la percepción en *Punctum*.

*Punctum* se inicia con el recorrido de la mirada. Una voz poética en tercera persona situada en un lugar –que es uno pero que podría ser, a la vez, cualquiera–, da origen a su decir con una imagen de lo percibido: abre los ojos y escribe, en el mismo instante, como por primera vez. O quizás sea mejor decir, recuperando las palabras de Merleau-Ponty, escribe “en todo caso porque ha visto, porque el mundo ha grabado en él, al menos una vez, las cifras de lo visible”.<sup>137</sup>

Dos ojos perciben el reposar de las cosas, su estar ahí, juntas, formando un conjunto definido sólo por compartir un espacio simétrico. Cada una de las coordenadas que limitan la cuadratura del lugar están signadas por la igualdad que encierra la cualidad inapropiable y *otra* de lo material. Dice el primer poema:

Una pieza  
donde el espacio del techo es igual  
al del piso que a su vez es igual  
al de cada una de las cuatro paredes  
que delimitan un lugar sobre la calle.  
La bruma se traslada a su mente  
vacía, no sabe quién es y el primer  
pensamiento "un perro que se da cuenta que es perro  
deja de serlo" vuelve a formar parte  
del sueño pero aparece, difusa,  
la maceta: una pava abollada con plantas  
en el centro de la mesa: dos caballetes

---

<sup>136</sup> *Ibíd.*, Pág. 18.

<sup>137</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, *Op. Cít.*, Pág. 23.

sosteniendo una tabla de madera  
--entonces está despierto.  
Las manchas de óxido en el cielo--  
el color de la luz sobre las cosas, el cielo  
que se retrae y es óxido borroneado  
entre sus ojos y cae dormido de nuevo, pero aparece  
un orden en la materia despierta.  
(v.I: 3)

A partir de aquí la mirada poética se desliza y traza su recorrido en un *continuum* de imágenes que intentan presentificar el encuentro entre la mirada y las cosas o, mejor dicho, entre el cuerpo de quien mira y escribe, y la materialidad de lo que se percibe. Al hacerlo, la palabra poética anuncia la presencia de un cuerpo fatigado que, como más adelante veremos desde los aportes de Barthes, es un cuerpo que no está ni dormido ni despierto, que oscila entre estos dos estados en los que pierde momentáneamente la conciencia, y que sólo parece afirmarse a sí mismo en la *experiencia de la percepción* que da origen al poema. La oscilación entre la vigilia y el sueño se interrumpe únicamente (en un “pero”) ante la presencia de las cosas que anuncian “un orden en la materia despierta”, o, como se lee en los versos siguientes, “la ubicación lúcida/ del lugar en el día” (v.I: 3). Es en la experiencia de la percepción de las cosas, donde quien habla es arrastrado fuera de sí y de su sopor, para encontrarse despierto en un lugar que lo contiene. Es en el acontecimiento perceptivo donde, al mismo tiempo, reconoce las imágenes de aquellas presencias materiales que lo habitan y *se* reconoce. Allí donde se pone a ver, volviéndose visible para sí por la visión de las cosas, en esta experiencia sensible, se abre el mundo a la mirada como un todo coherente, como un orden ya ahí, que contiene a quien contempla en el acto mismo de la visión en el que se encuentra implicado.

Aparece entonces una *maceta*, una *mesa*; y es, sin embargo, la proximidad de estas cosas que se anuncian a la mirada, la que marca también su irremediable distancia respecto del lenguaje que intenta decirla. Porque para hacer ingresar la presencia singular de aquello que se mira, a la escritura ya no le basta con nombrar las cosas con un significante que nos es a todos familiar. Le hacen falta los dos puntos que permitan traer a la palabra la especificidad de aquello que se hace patente a sus sentidos (“la maceta: una pava/ abollada con plantas/ en el centro de la mesa: dos caballetes/ sosteniendo una tabla de madera” (v.I: 3)). Mediante este recurso la voz poética expone el esfuerzo que implica depurar la palabra, replegarla sobre sí, para que emerja como imagen singular de aquello que percibe; para que traiga consigo, en los pliegues, los restos de ese contacto con la materialidad de lo que mira.

Como si, constatada la imposibilidad de decir la singularidad de las cosas mismas por la palabra, la escritura trabajara intentando recuperar, en cambio, el primer encuentro sensible *con* ellas, por fuera de las ideas que tenemos *sobre* ellas. La palabra poética intenta hacer patente aquello que hace visible las cosas y no una supuesta esencia de lo dado que permanecería como núcleo inteligible pero inaparente; se esfuerza por expresar, en suma, no el ser *mesa, maceta* o *cielo* sino el modo como esta presencia se hace patente a la mirada de quien la observa. Y es por esto que la voz poética elige aferrarse a la evidencia indubitable de las cosas que acontecen a la experiencia pre-objetiva de la percepción, dando lugar a una mirada *impresionista* que se despliega a contrapelo de la significación:

[...] Acostado  
en la cama impresionista,  
sentiría  
el roce de un grano de arroz en su paladar seco [...]  
(v.I: 8)

La *cama impresionista* permite situar el acontecer singular de esta experiencia en relación a un modo de ver (no –sólo– de leer), de sentir (el sentido sensible y no –sólo– sensato) centrado en la luz y la disposición de la materia (y no –sólo– en su significado). El condicional del verbo marca, a su vez, la potencia que ésta contiene; potencia que no termina de agotarse nunca en acto y que la escritura poética no cesa de explorar ([...] “Alcanza con bajar/ la persiana para eliminar la escena [...]” (v.I: 8)). Los poemas oscilan entre la experiencia y la experimentación con la mirada, manipulando sus posibilidades:

[...] tomando algo, poniéndome gotas para los ojos,  
que obnubilan la vista,  
dejan la visión acuosa. Con una gota  
de medicamento en el ojo  
se ven colores no formas, al colocar  
siguiendo las indicaciones en el prospecto  
una gota en el lagrimal, que vendría a ser  
la esquina del ojo  
si se toma al ojo por un triángulo acostado  
veo colores y no formas,  
eso mismo que dije antes y anteriormente  
se habrá, creo, dicho muchas veces antes (ya).  
Parpadeo, los cierro para que sequen,  
para que los ojos en sangre vuelvan a blanco,  
esperando que el movimiento líquido que veo,  
los manchones negros, cubos blancos  
y lo que parece ser un pez gordo  
nadando sin sombra en el fondo del mar  
vuelvan a ser los que en realidad, son:

un ovejero atado a un lavarropas.  
(v.I: 33)

Y es en esta exploración de la potencia contenida en la experiencia de la percepción (que implica simultáneamente la posibilidad de ver y de no ver, así como también la posibilidad de que las cosas puedan o no ser vistas y del modo como acontecen a la visión) que la luz y el color adquieren un rol protagónico en tanto que principios organizadores y patentizadores de lo dado. En el poema n° 13 leemos:

Cielo. Cuando dijo cielo  
nada representó salvo el color irreal  
marcando el contorno del paredón  
bordeando el cementerio.  
(v.I: 23)

Porque “luz, iluminación, sombras, reflejos, color [...] –nos dice Merleau-Ponty– no son por completo seres reales: sólo tienen, como los fantasmas, existencia visual”<sup>138</sup> y es allí, por tanto, donde se abren las cosas a la visión sin concepto, en el murmullo coloreado que nos las brinda. La escritura de *Punctum* se convierte en reflejo de una mirada que se detiene en algún fragmento de la multiplicidad de lo aparente, tejiendo las impresiones cromáticas en una imagen que ya no es signo de la cosa sino, más bien, una captación sensible de lo visible. El cuerpo de quien mira pasea su mirada por el conjunto de escenas que se ofrecen ante sus ojos, deteniéndose en la luminosidad que las brinda a su percepción desde el exterior. Aparecen, por ejemplo:

Raquíticas, casi borrándose entre  
el cielo óxido  
y el alumbrado lechoso de la calle  
las ramas de un árbol enano  
que echó raíces  
en una corniza del campanario de la iglesia.  
(v.II: 32)

Son los colores y la variación de la luz los que traen a la mirada de quien escribe la forma de las cosas, el contorno que, por lo demás, y tal como ha sido dicho desde Cézanne, no existe sino por la modulación cromática y lumínica que posibilita su emergencia en lo visible. En la voz poética parecen resonar las máximas de este proyecto pictórico moderno para el que –tal como lo expresan las palabras del pintor– “el color es

---

<sup>138</sup> *Ibíd.*, Pág., 23.

biológico: sólo él da vida a las cosas”<sup>139</sup> volviéndolas sensibles, otorgándoles la densidad que las vuelve patente a la experiencia de la percepción de quien contempla. Cualquier detalle de lo visible adquiere una densidad inusitada a partir del valor de su cromatismo, de la dimensión que la gradación de la luz genera sobre su superficie. Aunque ya no encontremos, como en los cuadros del pintor, la presencia de una luz natural ligada al paisaje, sino siempre la sobredeterminación de los múltiples estímulos de luz artificial (de un foquito, un cartel publicitario, o una pantalla de televisión) que a su ritmo nos imponen la imagen fragmentada del espacio urbano que habita:

De una que el mundo sensible que aparece delante  
de Confucio, yéndose de la terminal,  
se ve a través de una bombita de luz, los objetos  
apenas magnificados por el vidrio adquieren movimiento  
circular y se superponen unos a otros.  
(v.I: 25)

A través de la luz y el color lo que se patentiza son *impresiones*; es decir, aquello que resulta del cruce entre lo visto y las reacciones sensitivas que provoca esa experiencia. Son los colores los que le posibilitan trazar relaciones entre las diversas sensaciones de la cosa. En los poemas, el color es también la temperatura de lo visible, su sonido y el conjunto de emociones que provoca: “y lo importante podrá ser,/ el ruido,/ azul, de los cubitos/ de hielo derritiéndose en el vaso/ [...]” (v.I: 7). Para esta escritura, los colores ya no son meros detalles ornamentales sino que definen esencialmente la experiencia que es allí puesta en palabras. Experiencia de la percepción en la cual prima lo visible por sobre lo inteligible, otorgando a la coloración el lugar del sujeto de la acción que falta a la impersonalidad de la voz poética que la expone. Suspendidas las certidumbres subjetivas que le permitían ordenar lo visible y significarlo, el mundo convertido en escena, pura superficie, parece desarrollarse poniendo a los colores como sujetos de la acción:

[...], nada  
hace suponer el final de la transmisión nocturna  
que ahora termina y deja  
la pantalla nevada  
trasladando a la penumbra del pasillo  
la oscilación de un aire gris que no provoca  
ninguna emoción salvo en las cosas.  
(v.I: 4)

---

<sup>139</sup> Hess, Walter, *Documentos para la Comprensión del Arte Moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003. Pág. 25.

En la experiencia de la percepción, la escritura poética de *Punctum* se despoja de las concepciones clásicas de la visión y de las ideas acartonadas del espacio y del tiempo, haciéndolas deudoras ya no de un pensamiento conceptual, sino de un pensamiento que tiene su origen en la experiencia sensible. Ya no encontraremos, por tanto, una mirada fija. La curiosidad de quien mira no se deja cooptar por la autoridad de una perspectiva unívoca (que implicaría un horizonte de percepción y comprensión rígido, homogéneo), sino que hace explícita la multiplicidad de puntos de vista que conforman este panorama de escenas sucesivas que no alcanzan a organizarse en una estructura representativa. Lo que el poema nos brinda, en cambio, es la imagen de un campo visual no estructurado para la contemplación del espectador; no hay aquí distancia posible que apacigüe el vértigo que produce el recorrido de esta mirada.

.....  
.....  
.....La morguera estacionada  
entre dos camionetas del correo.  
Olor a combustible cortado,  
el encargado de la playa que guía  
las maniobras de un auto.  
Más allá, las bases navales,  
las vías para los trenes de carga.  
Y oficiales chuecos pidiendo  
documentación a bolivianos.  
Ah, que el gancho de esa grúa en desuso  
me cace del paladar para poder  
sobrevolar la escena.  
(v.I: 20)

El escenario no está dado para el lector; las cosas aparecen en la duración que implica el movimiento visual encarnado de dos ojos que exploran el espacio, que se detienen en la superficie de las cosas y en los diversos detalles punzantes de lo aparente. En la escritura, la representación de las cosas se derrumba junto con la perspectiva que hacía posible, en la época clásica, trazar las líneas de sus contornos según un “punto de vista” fijo en un horizonte inexistente y vacío, como si las cosas estuvieran flotando sobre un fondo blanco, homogéneo e inmutable. Ya no nos encontramos frente a un paisaje apacible como si fuera visto por *un* ojo fijado en el infinito; los poemas de *Punctum* se trazan en un conjunto de instantáneas que son fragmentarias porque dejan ver el recorrido en el tiempo y en el espacio de una mirada cuyos puntos de vista cambian no siendo ya, por tanto, superponibles en una totalidad coherente y única de lo visto.

Lo que sus versos expresan como deseo (de “poder/ sobrevolar la escena” (v.I: 20.) o “si tuviera alas y pudiera volar sé para dónde iría” (v.I: 38.)), no anuncian sino la imposibilidad que encuentra este cuerpo, desde siempre situado, de verlo todo como un espectáculo al que asistiría distante. Las imágenes que trazan los poemas hacen visible, por esto, el acontecimiento vital en que se encuentran embrollados el vidente y el visible, la relación en la que ambos están inmersos y co-fundidos.

Tampoco encontramos en sus versos cosas inmutables, idénticas siempre a sí mismas a despecho del lugar que ocupan en el espacio, sino que éstas se perciben conforme al lugar que habitan y éste conforme a aquellas. En la experiencia de la percepción que se anuncia en *Punctum*, las cosas aparecen tal como son vistas y no como sabemos que son; se patentizan, no a despecho de la textura que efectivamente las hace visibles, sino a costa del espaciamiento que nos las brinda:

.....  
Y en los días de calor, a cierta distancia,  
los edificios desvirtuados detrás  
de una capa de vapor.

....  
(v.I: 11)

y todo el cielo ensuciado  
por nubes que chocan contra  
unos edificios, torcidos,  
totalmente fuera de escuadra.

(v.II: 6)

Y algo similar ocurre con el tiempo. En la escritura poética ya no estamos frente a la temporalidad lineal, continua y homogénea del tiempo cronológico, sino frente a una temporalidad que se despliega al ritmo de la experiencia sensible de quien contempla, del tiempo vivido. Las imágenes que trazan los poemas no sólo no están dispuestas según un orden témporo-espacial que definiría a priori su organización cronológica (y, por tanto, narrativa), sino que es únicamente a partir de la mirada que se detiene en los modos cómo la luz se posa sobre las cosas y los cambios cromáticos que suscita, que la voz poética puede puntuar el paso de las horas. En el poema n° 7 se leen los siguientes versos:

[...]. No hay  
ideas.  
En el sentido estricto,  
ninguna, a no ser

nada, separa esa noche  
de las manchas de óxido  
que se despliegan hoy  
y según la graduación de la luz  
van conformando ante 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. [...]  
El tiempo se atiene al mandato de la luz. Detrás del  
vidrio roto, mantenido en lugar por un broche de metal,  
únicamente se tiene noción si se sigue  
la variación de colores. [...]  
(v.I: 14)

El tiempo no se define, no hay ideas que permitan puntuar el *continuum* de variación cromática de lo visible, nada que permita asegurar una relación necesaria y lineal entre un pasado ya acontecido, un presente y un futuro por venir. Tan sólo un tiempo cuyo pasaje sólo puede ser notado en las huellas que traza en la materialidad de las cosas, en las que marca su presencia:

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,  
[...]  
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.  
(v.I: 15)

Es el instante de la experiencia el único capaz de ocupar un lugar en el tiempo, tiempo que, así reducido a la duración de la vivencia, ya no necesita delimitar las acciones según la conjugación de los verbos que permitirían situarla en un ahora, un antes y un después de la temporalidad de la palabra que al decirla, la expresa. “Confucio sostiene,



está sosteniendo o sostenía/ un papelito /entre los dedos” (v.I: 19) y ya no hace falta especificar porque esa distancia, el espacio que anuncia el intervalo de las horas, no sólo no puede ser experimentada (como si el tiempo de la experiencia fuera a la vez epifánico y total, incapaz de sentir el espaciamento que lo fractura) sino que además no puede ser significada:

Una diferencia que tampoco puede registrar  
ni representarse, al menos, el espacio  
que significa esa diferencia  
de 5 minutos  
entre la salida de cada  
micro [...] (v.I: 28)

Y es por esto que las acciones y los pseudo-personajes que la voz poética nombra en su decir, aparecen en el modo potencial que anuncia su dependencia a una condición supuesta, en cuyo lugar sólo encontramos una falta. Falta el punto de referencia desde donde situar la totalidad de los fragmentos visuales que centellean en el poema, nos ha sido quitada la causa que permitiría redirigirlos a una totalidad para, a partir de allí, significarlos:

y bajo la iluminación color arroz, blanca gris blanca  
la escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal:  
o no pasa nada o no se entiende lo que pasa.  
(v, II: 33)

Surgen, así, nuevos interrogantes: ¿es la ausencia de una idea, es la ausencia de un significado lo que se anuncia como falta de centro? ¿Es acaso la *desujeción*<sup>140</sup> del yo, otrora instancia dadora de sentido, la que ahora pulverizada en la experiencia, sólo se hace patente por fragmentos? ¿Es la ausencia de un *telos* de la acción lo que vuelve innecesaria la delimitación del verbo? ¿O es el tiempo de la fatiga, del ocio en que parecen estar

---

<sup>140</sup> Utilizamos el término *sujeción*, siguiendo los aportes de J. Butler, para hacer referencia al doble significado que posee la palabra inglesa *subject* que refiere, de igual modo, a la noción de sujeto y de súbdito (en cuanto sujetado). Su sustantivo, *subjection*, señala simultáneamente el proceso de sujeción y de subjetivación. A partir de esto, y haciendo uso del prefijo de origen latino *de* que anuncia una carencia (un afuera, un *sin*), referimos al modo como en la escritura poética de Gambarotta se patentiza por un lado una de-sujeción del primer pronombre personal “yo”, y, por el otro, un consecuente quiebre en la noción de subjetividad. Butler, Judith, *The Psychic life of power. Theories in Subjection*, California: Stanford University, 1997.

En un sentido similar Roland Barthes, en la lección inaugural, utiliza este término (sujeción) para dar cuenta del poder sujetante de la lengua. Por un lado, nos dice, la lengua es el espacio del sujeto (“la lengua es el sujeto”) y, por el otro, la lengua es un poder donde hablar no es sino sujetar. Hacemos uso de su reverso negativo –desujeción– para pensar, en este sentido, el modo como la palabra poética logra “hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua”. Barthes, Roland, *El Placer del Texto y la Lección Inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. Pág., 97.

suspendidos las acciones de los personajes, o la inmovilidad del que reposa, quizás, lo que no puede ser cuantificado en intervalos homogéneos sino que impone una temporalidad hecha de saltos cualitativos? ¿Será la impertinencia de lo real lo que se anuncia como *inenarrable*, el ser mismo de las cosas que excede las posibilidades de significación? ¿Y no es acaso en este vacío, en la distancia insignificable que se abre entre el cuerpo y las cosas donde acontece, en la experiencia sensible de la percepción, el *sentido* de lo visible y de la palabra que lo expresa?

### III. El misterio de la expresión. Lo visible y lo invisible.

En la *Prosa del Mundo*, libro publicado póstumamente en 1969, en el cual Merleau-Ponty aborda específicamente la problemática del lenguaje, leemos que éste es una “profusión de *gestos*<sup>141</sup> pendientes de diferenciarse unos de otros y de recortarse”.<sup>142</sup> Retomando así la noción de *diacrítico*<sup>143</sup> propuesta por el estructuralismo saussuriano, el filósofo piensa la palabra más que como signo de ciertas significaciones convenidas, como “capacidad reglamentada de diferenciar”.<sup>144</sup> El sentido no estaría, entonces, en cada uno de los signos que componen el sistema de la lengua sino, más bien, en este espacio que se genera *entre* ellos; en el silencio y la invisibilidad que marca la distancia entre unos y otros, y que hace

---

<sup>141</sup> Esta noción de *gesto*, en un principio parece estar haciendo referencia a la contemporaneidad de la palabra literaria y el pensamiento, a la re-apropiación y materialización, en el mismo instante en que surge la palabra, de la experiencia de la percepción que ésta contiene. En el *Ojo y el Espíritu*, volvemos a encontrar esta noción, ahora en relación a la expresión pictórica. Allí leemos: “Pues bien, esta filosofía por hacer es la que anima al pintor, no cuando expresa opiniones a cerca del mundo, sino en el instante en que su visión se vuelve gesto, cuando “piensa en pintura”, dirá Cézanne” (Pág. 45). La noción de gesto parece estar ligada, entonces, al momento en que la palabra o el trazo trabajan suspendiendo la transitividad que se supone los precede y los proyecta teleológicamente; en el momento que, en palabras de Marilena de Souza Chauí, “El filósofo, como el escritor [...] no habla porque aspire a un inefable, sino porque no sabe de antemano qué decir” (De Souza Chauí, Marilena, *Merleau-Ponty. La Experiencia del Pensamiento*, Buenos Aires: Colihue, 1999. Pág. 24). La noción de gesto indicaría, así, el momento en que contemporáneo a su gestarse, la palabra o la pincelada, restituye a lo visible la experiencia de lo sensible (es decir, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y su silencio) que el movimiento del trazo (de la escritura o la pintura) testimonia. Esta noción se irá enriqueciendo a partir de los aportes de R. Barthes y G. Agamben que tendrán cita en el desarrollo de los capítulos que siguen.

<sup>142</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *La Prosa del Mundo*, Madrid: Taurus, 1971. Pág. 171.

<sup>143</sup> Al retomar la noción de *diacrítico*, que para el estructuralismo implicaba una categoría netamente abstracta en tanto que noción inmaterial utilizada para pensar el *sistema* de la lengua, Merleau-Ponty la vuelve a inscribir en el mundo sensible, espaciado, y hace de este intervalo una *juntura carnal*, una *bisagra*. Tal como lo señala Alloa, esta noción cobraría el “valor de un intervalo perceptible que ritma el tejido sensible mismo” (Pág. 65). Del mismo modo, la noción de estructura es reapropiada por el filósofo despojándola también de su carácter abstracto para pensarla como “principio interior de una distribución observable” (Pág. 33), ante lo cual ya no resulta posible hablar de una estructura *de* la lengua, o *de* lo percibido sino, más bien, de espaciamiento *en* el lenguaje, *en* lo percibido, *en* lo sensible.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

posible, paradójicamente, la emergencia de la significación y de la visibilidad material de los trazos que la anuncian.

Esta última palabra –*anuncian*– no debe, sin embargo, tentarnos a pensar que habría algo –llámese pensamiento, idea o significado– que anteceda a la expresión, ni que ésta represente algo dado y previo a su proferirse. Toda expresión, toda palabra es ya reconocimiento de las cosas, “ebullición en la espesura del cuerpo viviente”<sup>145</sup> de la apertura del mundo que vuelve visible. La palabra es contemporánea al pensamiento, no lo antecede ni lo sucede. Estas no son un medio a través del cual expresar un pensamiento, sino que son ellas mismas el *medio*, el lugar en donde se nos arroja la presencia del sentido a condición de que nos entreguemos a su encantamiento. Y esta entrega implica, necesariamente, olvidar por un momento su materialidad y su sonido para dejar que emerja de lleno lo que en ella se dice. Así como decíamos que la percepción emerge en el retiro de un cuerpo, olvidar la materialidad de la palabra “es un resultado del lenguaje en la medida en que consigue expresar”.<sup>146</sup> Este borramiento implica, tal como lo enuncia Emmanuel Alloa, una *an-esthesis*, una no sensación de la materialidad, del medio del sentido. Esta “an-esthesis sólo puede tener lugar porque hay un fundamento sensible del sentido”<sup>147</sup> que se genera en el devenir de la expresión. No hay entonces pensamientos previos a la palabra sino que ésta se metamorfosea en ellos, y ellos en ella: las palabras renuncian a su materialidad para convertirse en pensamientos y a su vez éstos renuncian a su temporalidad y a su invisibilidad para convertirse en palabras.

Pensar que el lenguaje no debe dar cuenta de nada que lo anteceda, que “no tiene que habérselas más que consigo mismo”,<sup>148</sup> implica posicionar nuestra reflexión sobre éste por fuera de toda teoría *transparente* de la lengua. Según lo abordado en *La Prosa del Mundo*, el lenguaje no es ya instrumento que expresa porque reduce todas nuestras experiencias a un sistema de correspondencia ya establecido entre signo y significación. No es tampoco un acto de significación del que seríamos los absolutos responsables, ni mucho menos un doble de las cosas, como si las palabras pudiesen coincidir plenamente con lo que nombran. No se trata de un *tesoro* donde se encontraría contenido todo lo que podría ser dicho, según lo cual sólo deberíamos intentar dar con la frase justa “hecha ya en los

---

<sup>145</sup> Alloa, Emmanuel, *La Resistencia de lo Sensible. Op. Cít.*, Pág., 57.

<sup>146</sup> *Ibid.*, Pág. 74.

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibid.*, Pág. 171.

limbos del lenguaje”.<sup>149</sup> A fin de cuentas, nos dice el filósofo, no podemos hacer como si no hubiera lenguaje.

El lenguaje (como lo visible) es un *misterio* que se niega a ser poseído, que demanda de nosotros una entrega. Es aquello sobre lo cual tenemos una incuestionable experiencia pero que, paradójicamente -al igual que la percepción- se ausenta para el que pretende asir su presencia y quiere reflexionarla, decirla (aunque su carácter enigmático sólo se hace patente para quienes no dejan de interrogarlo, es decir para los filósofos y los poetas). El misterio del lenguaje radica en que “en el momento en que el lenguaje se encuentra así obsesionado consigo mismo, le es dado, como por añadidura, podemos abrir a una significación”,<sup>150</sup> podemos arrojar la presencia misma de lo que significan a condición de que nos entreguemos a las palabras permitiendo también su retiro. La palabra es, entonces, la *medialidad* que nos es dada para recuperar el *acontecimiento* que implica la experiencia de la percepción, que acontece como tal porque reafirma la pre-existencia del mundo, porque *hay* éste fundamento sensible común que la hace posible. “Hay –nos dice Merleau-Ponty– en la carne de la contingencia una estructura del acontecimiento, una virtud propia del escenario, que no impiden la pluralidad de las interpretaciones, que aun son la razón profunda de ellas”.<sup>151</sup> La percepción y la palabra conforman, juntas, nuestro modo de acercarnos a ese fondo común, ellas son ya una relación con el mundo sensible, ambas implican una escucha del silencioso misterio que soporta lo visible.

Toda expresión “nunca celebra otro enigma que el de la visibilidad”.<sup>152</sup> Y este carácter enigmático afirma, finalmente, que “lo característico de lo visible es tener una duplicación invisible en sentido estricto, que lo vuelve presente como una cierta ausencia”.<sup>153</sup> Así como la palabra se sostiene por el silencio, por el intervalo que se sitúa entre los signos diferenciándolos, es lo invisible, es decir el trasfondo de lo inaparente, lo que soporta lo visible como su protuberancia. Y es, justamente, en este espaciamiento, en este silencio en donde deberemos pensar la posibilidad de la emergencia del *sentido*. Citamos:

Basta que, en el total de las cosas, aprovechemos ciertos huecos, ciertas fisuras – y lo estamos haciendo desde que hemos nacido–, para hacer venir al mundo eso precisamente

---

<sup>149</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *La Prosa del Mundo*, Madrid: Taurus, 1971. Pág. 29.

<sup>150</sup> *Ibid.*, Pág. 172.

<sup>151</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, *Op. Cit.*, Pág. 47.

<sup>152</sup> *Ibid.*, Pág. 21.

<sup>153</sup> *Ibid.*, Pág. 63.

que resulta en él tan extraño: un sentido, una incitación hermana de las que nos llevan hasta el presente o el porvenir o el pasado, hacia el ser o el no ser.<sup>154</sup>

Tal como se plantea en *El Ojo y el Espíritu*, la expresión artística será, entonces, aquello que surge de la conmoción del ojo ante el impacto del mundo. Es una forma de ver el mundo que, al patentizarse ella también en un expresión visible, comunica a los que la reciben esta experiencia de la percepción y enseña a la visión profana un modo de *ver* lo que ella cotidianamente no percibe. Se trata justamente de un modo de visibilizar lo invisible que sostiene todo lo visible, el silencio que sostiene toda experiencia de la escritura y del habla. La visión pictórica y, podemos agregar nosotros, poética<sup>155</sup> es una forma creativa de mirar el mundo y de abrirse a él, una forma que enseña los mecanismos de la visibilidad de ese mundo cuya clave no poseemos. Cuando nos enfrentamos a un cuadro o un poema, no vemos la obra como un objeto, sino que vemos a través de (y por) ella; pensamos en ella, porque en ella ha cobrado existencia lo expresado. La expresión artística hace patente, de este modo, la unidad primordial que existe entre el sujeto encarnado y el mundo en la percepción, unida por ese *hay* previo invisible y silencioso, que produce en sus pliegues, el sentido de lo visible y de lo sensible. El arte, podemos decir citando al fenomenólogo francés:

da existencia visible a lo que la visión profana cree invisible [...]. Esta visión devorante, más allá de los “hechos visuales”, se abre a una textura del Ser cuyos mensajes sensoriales discretos no son más que las puntuaciones o las cesuras que el ojo habita, como el hombre su casa.<sup>156</sup>

### III.1. El misterio de la expresión. Lo visible y lo invisible en *Punctum*.

La experiencia de la mirada poética errante que aparece como motor de la escritura y que se traza en imágenes que patentizan, en sus pliegues, el encuentro entre quien mira y lo mirado, nos es devuelta, como espejada, a quienes nos acercamos a la lectura de *Punctum*. Es en el lenguaje, en tanto *medio* en que esta experiencia de la percepción se nos brinda, en donde los intervalos témporo-espaciales de su movimiento dejan su huella gráfica,

---

<sup>154</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *La Prosa del Mundo*, Op. Cít., Pág. 101.

<sup>155</sup> Si bien el acontecimiento artístico privilegiado por el pensamiento de Merleau-Ponty es la pintura, su relación con la literatura la encontramos ya justificada en *La Prosa del Mundo* donde anuncia que el paralelismo es legítimo. Citamos: “Se trata, por tanto, por ambos lados, de la misma transmutación, de la misma migración de un sentido esparcido en la experiencia, que abandona la carne en la que no llega a adquirir cohesión, que moviliza en provecho propio instrumentos ya investidos, y los emplea de tal manera que acaban por convertirse para él en el mismo cuerpo que necesitaba mientras pasa a la dignidad de significación expresada.” (Pág. 84).

<sup>156</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Op. Cít., Pág. 22.

puntúan su decir, exponiendo así la complejidad de la misma. En los puntos suspensivos y en las escansiones de los versos que, al mismo tiempo, aproximan y distancian las imágenes de lo percibido, es posible vislumbrar el espaciamiento originario que se abre *entre* las cosas y *entre* las palabras que al decir las lo exponen.

.....  
para volver a la hamaca.....  
desde donde veo.....azul ennegrecido.....veo...  
detrás de los tanques de agua, el olor de la quema  
.....los palteros.....de al lado  
dando las primeras paltas.  
□ .....  
(v. II: 24)

*Punctum*, cuya escritura poética se afirma en tanto verso cortándolo, visibiliza, al hacerlo, su imposibilidad de decir “de corrido” y cabalmente lo que señala. Su escritura interrumpida, continúa más abajo ensayando modos de indicar sin afirmar, de entregar en fragmentos encabalgados la imagen de aquello que intenta decirse sin dejar de notar y hacer notar, sin embargo, la dificultad que implica traducir en palabras la experiencia sensible que allí se hace visible. El poema –esencialmente y en tanto que tal- reclama, entonces, una lectura en vertical que vuelva patente la contundencia material de las cosas que señala, mediante las distintas capas significantes; y así, una a una, indican la imagen erguida de lo que exponen en el espacio y la duración necesaria para que, en la expresión poética, se perciba la densidad de lo que allí se dice.

La silla:  
una reposera de playa  
en el medio de la pieza:  
un cubo de espacio donde gime algo de materia  
(v.I: 13)

Sus versos celebran el misterio de lo visible, la proximidad de lo contiguo que se da a ver por el intervalo invisible que se abre *entre* las cosas, *entre* quien mira y lo mirado y *entre* las palabras que lo expresan. Porque “ver es tener a distancia”,<sup>157</sup> es transitar el espaciamiento intangible que existe entre ese cuerpo y la materialidad de lo que acontece a la percepción. Es experimentar el horizonte invisible, el umbral ínfimo de distanciamiento que hace posible que la palabra poética sea y que lo visible, valga la redundancia, se vea. Y es porque la escritura conoce esta distancia inasible, esa íntima

---

<sup>157</sup> Merleau-Ponty, Maurice, *El Ojo y el Espíritu*, Op. Cít., Pág. 22.

exterioridad que abre al mundo en la percepción (siendo el contacto lo único que nos es dado para poder no ver -de ahí los párpados o el gesto con el que nos llevamos, en un impulso, las manos a los ojos-), que se detiene y explora esta brecha invisible que impide la fusión en acto entre quien toca y lo tocado, entre quien mira y lo mirado, y la expone en la palabra poética que trabaja la densidad de este espaciamento:

[...]  
Hay cosas que el color moja  
y cosas que no.  
La trasfusión de un relumbre líquido divide  
el cielo en láminas. Una ampolla de pus punzada por un alfiler,  
manchones indelebles en medio de los ojos,  
un mareo leve le muestra  
la obsesión corrosiva de la luz por las cosas,  
Acá, para delimitar un lugar,  
en lo que bien podría ser  
una cámara de agua sellada al vacío,  
sumergido, no piensa dos veces,  
hay, entre el agua y la piel,  
una capa seca que recorre su cuerpo,  
amarillento, casi neutro, terso  
o peor: algo que el agua no traspasa [...]  
(v.I: 37)

La escritura se esfuerza doblemente por inscribir aquello, que permaneciendo invisible, sostiene lo visible y nos lo da a ver. Y es en la lectura, en el momento en que la palabra se retira induciendo a una *an-esthesia* de su materialidad, que nosotros podemos percibir el acontecimiento sensible que es allí expresado por ellas y el espaciamento texturado que la palabra, al decirse, expone:

[...] por la ventana por la  
que ninguno mira se ve  
la precipitación de unas gotitas que el viento va a tirar,  
entrada la tarde, hacia la capital. Más livianas  
que el aire  
sostenidas por ese mismo aire□ abren paso  
a un amanecer sofista en la base de lo que, escuetamente,  
algunos antes dieron en llamar cielo.  
(v. II: 14)

Y es por esto que, al aproximarnos a sus poemas, experimentamos nosotros también la presencia *otra* de la materialidad de las imágenes que se evidencian en nuestra lectura y que, sin embargo, no podrán ser (sólo) significadas, comprendidas. Imágenes que nos acercan en palabras la presencia extraña de una voz poética que, como las cosas que lo rodean, es múltiple y singular a la vez, que se hace patente por claros cromáticos de la

escritura y que, sin embargo, permanece igualmente innominable ante nuestra mirada que la ausculta. Porque lo que la palabra anuncia en su decir es la experiencia del cuerpo de quien mira ante el impacto de lo visible; patentiza el acontecimiento de la percepción y con ella la textura común que hace posible el co-nacimiento de las cosas y la *caratura* de quien ensaya, no sin esfuerzo, modos de decir la experiencia sensible en la que tiene su origen. Dice el siguiente poema:

Te cuesta, ahora, formar palabras.  
Tu trazo tiembla como el de un zurdo  
que trata escribir con la derecha. Y está tu cara iluminada  
por el fuego seco de una estufa a cuarzo. Círculos sin  
números en el estampado árabe de tu frazada. Los pliegues claros  
que se forman entre tu mirada y las cosas: la faceta lisa, menos  
interesante del juego que más te obsesiona.  
(v.II: 32)

Sin embargo, en el momento en que la palabra poética no tendría que *habérselas más que consigo misma*, en el instante en que constatada su *no transparencia* hace experiencia de su *misterio*, es que la escritura de *Punctum* se vuelve impotente para nombrar y significar aquello que se patentiza a su mirada (contra cualquier anticipación teórica que pudiéramos realizar desde Merleau-Ponty). Lo que se anuncia en su reverso es la experiencia con la materialidad misma de la palabra, con su imagen, que se niega a anesthesiarse y ceder su lugar al significado. Y es allí donde, nos dice el poeta:

El párrafo que empiezo y rempiezo  
se detiene, me trabo al llegar a la primera e.  
La primera e es el cabeza rapada partidior-  
de guías-de-teléfono que me hace no seguir leyendo.  
[...]  
Antes de aniquilar  
esta párrafo es inútil,  
estéril además, en esta tierra negra,  
seguir con toro párrafo  
donde la traba para leer  
sería, por ejemplo, una coma.  
Las palabras en el libro no significan nada,  
al leerlas están cargadas de electricidad, saltan de la hoja  
pero no quieren decir nada.  
(v.I: 33)

Y es justamente en esta impotencia de significación en donde deberemos buscar el *sentido* de esta experiencia con las cosas mismas que la escritura poética expresa. Experiencia en que se cifra una perturbación del cuerpo de quien mira ante la presencia



de lo percibido, que deja sus huellas en el *medio* del lenguaje que nos la brinda, exponiendo en su decir el vacío y el espaciamento que se abre entre uno y otro. Vaciamiento puntuado en el lenguaje que traza sus silencios<sup>158</sup> y sus sonidos,<sup>159</sup> vacío en el sujeto que no puede significarlo<sup>160</sup> ni significarse,<sup>161</sup> vacío con y desde el cual el poema hace experiencia, se dice, se interrumpe y se fragmenta. ¿Deberemos pensar, entonces, que el sentido de esta *experiencia carnal de la percepción* sólo acontece allí donde la significación se *fisura*, donde a falta de un significado lo que la palabra señala es este vacío indecible en que se cifra la conmoción de un cuerpo ante la contundencia insignificable de lo percibido? ¿Es acaso este vacío en el sujeto – en su mente y pensamiento- la cifra de una experiencia del cuerpo con la materialidad de las cosas que pulveriza a la primera persona que, paradójicamente, sólo en esta relación parece afirmarse a sí misma? ¿Es el vacío que se expone en la escritura, vacío que fragmenta, puntúa y punza la continuidad de su decir, la cifra de un resto impertinente para el lenguaje, de un real imposible acaso de ser dicho? En el espacio que abren estos nuevos interrogantes nos acercamos, en el capítulo que sigue, al pensamiento de Roland Barthes en un intento por abordar las dimensiones de esta problemática a partir de las categorías específicas (de *Gesto, Punctum* y *Notación*) que los aportes de este autor nos brindan.

---

<sup>158</sup> “Eu, Confuncio,/ a vos te hablan/...../ .....” (v.I: 20)

<sup>159</sup> “.....El viento silba/ en una damajuana vacía.” (v.I: 13)

<sup>160</sup> “o no pasa nada o no se entiende lo que pasa.” (v.II: 33)

<sup>161</sup> “La bruma se traslada a su mente/ vacía, no sabe quién es [...]” (v.I: 3)

### Capítulo III

#### La experiencia del cuerpo en la escritura poética. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de Roland Barthes.

El enigma de la escritura, su vida tenaz, lo deseable que tiene, es que no se pueda nunca separarla del mundo, “un poco de escritura nos separa del mundo; mucha nos devuelve a él”.

Rolan Barthes.

#### I. Deseo y escritura.

A lo largo de la obra de Roland Barthes *el goce* aparece afirmado como móvil del texto, como aquello capaz de poner a andar la escritura en un esfuerzo por decir la particularidad de un deseo y de un cuerpo por principio inasibles por inclasificables, porque su singularidad no se adecua, sino a riesgo de su disolución, a la estricta cuadrícula de lo mismo que impone la lengua. Y tanto en el origen del goce, como en el de la escritura ha de situarse, nos dice Barthes desde su ingreso al *Collège de France* (1977), un *fantasma*. “Es preciso aceptar desde siempre ubicar un fantasma que puede variar año tras año”;<sup>162</sup> que varía y al hacerlo conmueve el ritmo de la escritura que no es sino la cifra del deseo por aquella presencia inapropiable que le da origen y que es —o debe ser— siempre singular pero a la vez plural, fluida: no se estanca nunca en ningún objeto.

Porque en un sentido, el deseo es siempre fetichista, sobreestima un detalle insignificante por sobre la totalidad que se le brinda y es también coleccionista (“lo amado y, si me atrevo a usar el barbarismo, lo gozado, son colecciones, concomitancias”),<sup>163</sup> salta de significante en significante celebrando la fuga inasible de su fantasma. Que es el fantasma, y no un objeto, el verdadero móvil del enamoramiento —tal como lo desarrollaremos en el capítulo IV desde los aportes de G. Agamben— ya ha sido dicho desde la antigüedad: sólo se desea y se goza aquello que no puede ser poseído, aquello que se hace presente patentando, al hacerlo, la vacuidad inasible que custodia.

Es entonces esta distancia inapropiable a la que somos expuestos (ante ciertos cuerpos, sensaciones, detalles, cosas, frases) la que motiva el deseo por la escritura que paradójicamente intenta decirla al mismo tiempo que celebra la imposibilidad que se le impone. Porque lo que ha caracterizado a la escritura desde la modernidad ha sido su

---

<sup>162</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008. Pág. 114.

<sup>163</sup> Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009. Pág. 418.

esfuerzo por retener la singularidad de un cuerpo, de una sensación fugaz, de un instante condenado a perecer, de una vida; en síntesis, de todo aquello que en la significación (o, lo que es lo mismo, en la representación) resulta diferido, porque no podría no serlo. El goce de la escritura y la felicidad que provoca, se juega entonces en la *fisura* sobre la que se sostiene, en el *punctum* de lo insignificable, en aquello que sólo podrá ser señalado con un *gesto* o con una *notación*.

En el capítulo anterior abríamos la posibilidad de pensar el sentido de la *experiencia con las cosas* que la poética de Martín Gambarotta expone, en la imposibilidad de significar, en los espacios en donde el lenguaje se fisura, la escritura se fragmenta y la significación se interrumpe exponiendo un sujeto en continuo vaciamiento que ya no puede ni representar lo percibido, ni representarse. A la luz de los interrogantes que formulamos al finalizar el capítulo II, nos proponemos recorrer aquí la obra de Roland Barthes. Nos detendremos, para hacerlo, en aquellos momentos en donde esta *fisura* de la significación se hace patente a la palabra y aventura un deseo cada vez más próximo a un “querer-vivir”(la) y más alejado, por tanto, de un “querer-asir”(la).

Es por ello que, respondiendo a la invitación que se nos hace en *Fragmentos de un Discurso Amoroso* (1999), centraremos nuestra atención en tres categorías en donde es posible vislumbrar un deseo común: deseo por lo que excede la significación, por una impertinencia vacía de significado que interrumpe el relato e impide ser dicha. Siguiendo los pasos de este pensador “enamorado”, intentaremos retener tres *figuras*<sup>164</sup> en donde *centellea* el goce que produce la disputa con el significado. El *punctum*, el *gesto* y la *notación* serán las paradas en las que detendremos este recorrido, dado que, pese a las diferencias de objeto (cada una de ellas se detiene a pensar soportes diversos: la fotografía, la pintura, la escritura, respectivamente) es posible reconocer, en cada una de ellas, un deseo común por aquellos detalles “insignificantes” que aportan un plus de sensación.

### **I.1. Escribir (en) la fisura.**

La literatura moderna, nos dice Barthes en *El Grado Cero de la Escritura* (1972), tiene su origen como tal en el momento (que él data entre 1848-50) en que la conciencia del escritor sufre una escisión. Siendo testigo no ya universal -como aquel que tiene en sus

---

<sup>164</sup> “Figura: alusión retórica (= trozo limitado de discurso, detectable, pues puede recibir un título) + rostro que tiene un ‘aspecto’, una ‘expresión’ [...]”. Barthes, Roland. *Lo Neutro*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2004. Pág. 55.

manos el instrumento más fuerte de organización, conocimiento y comunicación del mundo visible-, el escritor lo será de un desgarramiento que lo antecede y lo funda. La literatura moderna comienza cuando el lenguaje se le muestra y al hacerlo traza sus límites; surge en el momento en el que se le hace patente una doble fatalidad. Por un lado ineluctable fatalidad de la lengua y, por el otro, ineluctable imposibilidad de la literatura de alcanzar lo que desea.

Porque lo que se anuncia con la modernidad es que el lenguaje no es nunca inocente, que “implica una fatal relación de alienación”<sup>165</sup> donde hablar no es sino sujetar y de la cual, sin embargo, tampoco es posible salirse. En tanto “no puede haber -nos dice Barthes- libertad sino fuera del lenguaje” y éste “no tiene exterior”,<sup>166</sup> la literatura no podrá más que ensayar modos de llevarlo hasta su límite, de doblar su *poder*<sup>167</sup>, de mantener su desplazamiento, su *perversión*,<sup>168</sup> su *trivialidad*. La literatura deberá ser, entonces, ese modo privilegiado “de hacer trampas con la lengua, de hacerle trampas a la lengua”<sup>169</sup>. Y es, en este nuevo contexto, que la literatura desplaza su carácter utópico (en un principio moral, político-ideológico, atravesado por el deseo de una universalidad social no fragmentada y radicalmente opuesta a la imagen que de ella le devolvía el presente), anunciando ahora “un nuevo profetismo: el de la escritura”<sup>170</sup> como práctica que afirme su irreductibilidad. Escritura que derive en búsqueda de un placer que no esté neutralizado por ningún fin social, que sea puro deseo vacío, intransitivo de escribir y no de comunicar. Porque es esta *deriva*, esta *perversión*, lo que le permite doblar el poder afirmativo, gregario y sujetante del lenguaje; emprender la excursión hacia un sitio inclasificable, atópico, “lejos de los *topois* de la cultura politizada, ‘esa constricción a

---

<sup>165</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural*, Op. Cit. Pág. 95.

<sup>166</sup> *Ibid.* Pág. 96.

<sup>167</sup> A partir de *La Lección Inaugural* la noción de *poder* deberá ser comprendida no sólo en su pluralidad, ubicuidad y perpetuidad temporal, sino también como aquello que está inscripto desde siempre en el organismo transsocial que es el lenguaje y en su expresión obligada: la lengua. Citamos: “El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en ella porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva”. La lengua, nos dice Barthes, es fascista porque obliga a decir; sujeta, afirma, repite gregariamente y construye estereotipos, a la vez que impone esta misma relación opresiva con los otros cada vez que discurrimos. Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural*. Op. Cit. Pág. 95.

<sup>168</sup> De aquí en adelante, la noción de *perversión* deberá ser comprendida como el modo que encuentra la literatura de pervertir (perturbar) el orden impuesto por el código (de la Ley, la Ciencia, la Doxa y la Ideología) aportando un plus de significancia (es decir, de sentido sensible, sensual, sabroso) que no puede ser reducido a un significado o a la comunicación de un mensaje.

<sup>169</sup> *Ibid.* Pág. 97.

<sup>170</sup> *Ibid.* Pág. 102.

formar conceptos, especies, formas, fines, leyes...ese mundo de casos idénticos' del que hablaba Nietzsche".<sup>171</sup>

De ahora en adelante la escritura deberá afirmar su doble deseo: utópico, atópico. Deberá poner a andar utópica e inútilmente al sentido para poder escribir aquello que se niega a ser dicho, para salir de la *afasia* en que nos hunde lo indecible de *lo real* y del *goce*,<sup>172</sup> siempre singular e irreductible, que se niega a ser significado, totalizado por el código de *lo mismo* que impone la lengua. Utopía de la pluralidad y atopía que implique el reniego a estar fichado, a tener un lugar asignado; "que la diferencia no se apague con ninguna sujeción: que no haya réplica definitiva".<sup>173</sup>

Estas escrituras utópicas no cesan de intentar recuperar aquello que se les escapa ineluctablemente, aquello que el lenguaje ha marcado como el límite de lo decible: la materialidad no verbal y singular de lo que se percibe, la pluralidad del cuerpo de las cosas, de nosotros y de los otros, el goce que conmueven. Caído el lenguaje, en tanto que fondo transparente que posibilitaba la unidad y comprensión de lo dado, oscurecidos los signos que se suponía nos vinculaban a él, "el mundo, como objeto literario, se nos escapa; el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis*, ni *Mathesis*, sino sólo *Semiosis*",<sup>174</sup> aventura del lenguaje que se afana por representar lo irrepresentable.

¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable- sino solamente demostrable- puede ser dicho

---

<sup>171</sup> *Ibid.*. Pág. 108.

<sup>172</sup> Esta difícil noción de *goce* que aparece en casi todos los últimos libros del autor está siendo utilizada, en este punto, según el uso que adquiere en *Lo Obvio y lo Obtuso* en relación a la noción de gesto. El goce sería aquella afección que funciona como fundamento y móvil de la escritura. Escritura que acontece en el momento en que, ante una materialidad particular (una pintura, la música, o, podemos agregar nosotros, ante cierto encuentro con la materialidad de las cosas) sentimos una pérdida de lenguaje. Se ausenta el adjetivo y el nombre que permitirían comentarlo y, al hacerlo, comienza esta práctica utópica e irreductible que deriva intransitivamente.

Quisiéramos aclarar, sin embargo, que en *El Placer del Texto* Barthes trabaja extensamente esta categoría en relación (de diferencia o co-presencia) al placer, y formula, a partir de éstas, una teoría de los textos (y la lectura), de placer y de goce. En este libro, y en concomitancia con lo que veníamos diciendo anteriormente, el texto de goce aparece asociado a un profundo desgarramiento del lenguaje en donde, a diferencia de los textos de placer, se enturbian los fundamentos culturales y se fisura su sentido (encontramos "el placer en pedazos; la lengua en pedazos, la cultura en pedazos" (*Op. Cit.* pág. 68.)). El texto de goce se encuentra allí donde la escritura "excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos" (*Op. Cit.* pág. 21). Allí donde encontramos una cohabitación de lenguajes, donde hay "superposición de los niveles de la significancia" (*Op. Cit.* pág. 20) que exceden toda finalidad y aparecen suplementaria e intransitivamente. El texto de goce se reconoce, a diferencia del de placer, como aquel que no puede ser dicho, que permanece inter-dicto; no puede ser comentado. No se puede, nos dice Barthes, hablar de él, sino en él: sólo nos queda plagiarlo, afirmar históricamente su vacío.

<sup>173</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992. Pág. 63.

<sup>174</sup> *Ibid.*. Pág. 130.

de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo *imposible*, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje).<sup>175</sup>

La literatura encuentra, en esta falta de correspondencia, el origen imposible que motiva toda práctica de la escritura como utopía. Ella es, nos dice Barthes, “categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo; y diría ahora, sin contradecirme [...], que también es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible”.<sup>176</sup> Y es, constatada esta imposibilidad de traducir sin residuos la contundencia de lo real al orden que impone la lengua, que la escritura no puede más que ensayar modos de que se haga presente a la palabra, pero a una palabra que no intente codificarlo, significarlo, ni negar su singularidad. Que no se acerque, como otrora el realismo,<sup>177</sup> clasificando, comentando moralmente lo dado, sino que se aproxime en un intento por evidenciar el *goce* que producen los fragmentos en que se patentiza su vacío de sentido, su pura materialidad significativa que no puede ser significada. Tampoco que se aleje totalmente del código de la lengua y de la cultura, al punto de volverse ininteligible; sino que oscile entre el sentido codificado y su desplazamiento, que fisure el *continuum* del significado pero sin violentarlo ni destruirlo del todo.

Una escritura que mantenga el *pathos* del goce en una práctica donde, a diferencia de la ciencia, “el producto no es distinto de la producción, de la práctica de la pulsión”.<sup>178</sup> Una escritura *erótica* que se mantenga entre estos dos límites –la cultura y su destrucción– ya que no hay erotismo sino en la fisura, en el centelleo, en la “puesta en escena de una aparición-desaparición”.<sup>179</sup> Una escritura que responda al goce, a la sorpresa, al excedente que la conmueve como deriva, como perversión que aporta un plus, un suplemento de sensibilidad, de percepción: “un grano de deseo, la reivindicación de un cuerpo”<sup>180</sup> imposible, de lo contrario, de ser dicho.

Y es cuando la escritura no cesa de señalar esta imposibilidad del lenguaje de representar lo real sin violentarlo ni violentarse, que ésta cede su lugar al *Texto*. Es, nos

---

<sup>175</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural. Op. Cit.* Pág. 101.

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> Seguimos en este punto las consideraciones sobre el realismo realizadas por el autor en *Roland Barthes por Roland Barthes*. Citamos: “Impotencia de hoy para producir una literatura realista: ya no es posible volver a escribir a Balzac, a Zola, a Proust y ni siquiera las malas novelas socialistas, pese a que sus descripciones se basan en una división social todavía vigente. El realismo es siempre timorato, y hay demasiada sorpresa en un mundo [...] tan profuso que ya no es posible figurárselo proyectivamente [...]” Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes. Op. Cit.* Pág. 130.

<sup>178</sup> Barthes, Roland, *La Preparación de la Novela*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005. Pág. 43.

<sup>179</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural. Op. Cit.* Pág. 18.

<sup>180</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes. Op. Cit.* Pág. 83.

dice Barthes entre paréntesis, “errado decir que la noción de <texto> es equivalente a la noción de <literatura>: la literatura representa un mundo finito, el texto figura lo infinito del lenguaje: sin saber, sin razón, sin inteligencia”.<sup>181</sup> El texto –que no remite aquí al producto sino a la producción– se pone a andar cuando ya no puede hacer coincidir la materialidad del significante con un significado a su medida; cuando ya no es posible encontrar un nombre que dé cuenta del goce, cuando “el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones”.<sup>182</sup> El texto funciona como espacio, como forma que escenifica eso que en *Barthes por Barthes*, el autor define como un “estremecimiento del sentido”,<sup>183</sup> el momento en que éste no se excluye como insignificante sino que está presente como inasible y “sigue siendo fluido, se estremece en una ligera ebullición”.<sup>184</sup> El texto, que es también tejido y textura, se produce cuando la palabra se encuentra, en suma, con un sentido *obtuso*, no comunicativo y que no puede ser significado sino tan sólo señalado en los accidentes significantes, en los suplementos que exceden la funcionalidad narrativa, que no representan nada y sin embargo gozamos en su materialidad vacía.

Por no estar concluidos, por resultar *impertinentes*, porque producen una discontinuidad en lo narrado que no puede ser interpretada sino que tan sólo se encuentra allí para interpelar al cuerpo de quien lo recibe –y no a su inteligencia–, la vaciedad de estos significantes induce a la práctica de la escritura. Y es, en este contexto, en que el significante pone en escena el roce, el umbral en que se toca el código del lenguaje con aquella materialidad *otra* que lo excede y que no puede ser cabalmente significada, que Barthes nos introduce a la posibilidad de pensar la escritura como *gesto*. Gesto que surge ante la presencia de aquello (cuadro, texto o materialidad de las cosas) que no puede ser comentado, juzgado, de lo que “no puede arrancarme sino un juicio no adjetivo: *¡es esto!*”.<sup>185</sup>

## II. La escritura como gesto o el gesto de la escritura.

A partir de los aportes realizados por el autor en su libro *Lo Obvio y lo Obtuso* (1982), podemos decir, siguiendo con lo anterior, que la escritura se gesta como gesto en el

---

<sup>181</sup> *Ibid.* Pág. 130.

<sup>182</sup> Barthes, Roland, *Lo Obvio y Lo Obtuso*, Buenos Aires: Paidós, 2009. Pág. 70.

<sup>183</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes. Op. Cit.* Pág. 110.

<sup>184</sup> *Ibidem.*

<sup>185</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural. Op. Cit.* Pág. 21.

momento mismo en que la materialidad de lo que se percibe imposibilita dar con la palabra justa; cuando aquello que se mira escapa al lenguaje de la definición e impone un desplazamiento de la lengua, obliga un corrimiento, un esfuerzo para decirla. Doble acepción de la escritura como gesto, entonces: por un lado, señala la presencia material, el significante que no puede ser significado y que moviliza el trazo de la escritura, es decir, señala el exceso que la produce; y, por el otro, se señala a sí misma en su gestarse, como el suplemento del goce del cuerpo de quien escribe, y al hacerlo lo excede y desplaza la cadena causal. Decimos esto porque cuando la escritura se gesta como gesto ya no es posible distinguir la producción del producto ya que, en el mismo momento, quien gesta la escritura es también gestado por ésta, es ella quien deja ver la presencia de su cuerpo en el movimiento que impone.

La escritura como gesto señala la materialidad de aquello que nos sorprende; marca y nota en un fragmento aquello que irrumpe e interrumpe el murmullo continuado del sentido con la presencia de un significante vacío. Ante esta presencia, la lengua ya no funciona como “conjunto normativo de valores”,<sup>186</sup> como código que intenta significar o dar un sentido al referente por la palabra, sino como “espacio de placer, de goce, terreno en que el lenguaje se trabaja para nada”.<sup>187</sup> Espacio propio de la escritura que afirma, de este modo, su irreductibilidad, su pura intransitividad y, al hacerlo, señala la singularidad de eso que la mueve y el goce que su movimiento produce. Porque el gesto indica justamente la suplementariedad esencial que caracteriza a la escritura y no al acto, siempre transitivo, de transmisión de un mensaje. “La esencia de la escritura -nos dice Barthes- no es ni forma ni uso, sino tan sólo un gesto, el gesto que la produce con dejadez”.<sup>188</sup>

El gesto es entonces aquello que “se desecha para el uso”,<sup>189</sup> los restos que quedan, “la suma inagotable de las razones, pulsiones, perezas que rodean el acto de una atmósfera”,<sup>190</sup> aquello que no pretende producir nada, significar nada y que sin embargo produce todo como resto. Es aquello que aporta un plus de sentido que desbarata toda interpretación, un exceso perverso que hace *feliz*,<sup>191</sup> por aportar un *más* de sensibilidad, un

---

<sup>186</sup> Barthes, Roland, *Lo Obvio y Lo Obtuso Op. Cit.* Pág. 310.

<sup>187</sup> *Ibidem.*

<sup>188</sup> *Ibid.* Pág. 184.

<sup>189</sup> *Ibidem.*

<sup>190</sup> *Ibid.* Pág. 186.

<sup>191</sup> “El poder de goce de una perversión [...] es siempre subestimado. La Ley, la Doxa, la Ciencia no quieren comprender que la perversión, sencillamente, hace feliz; o, para precisar, que produce un más: soy más sensible, más perceptivo, más locuaz, me distraigo mejor, etc., y en este más reside la diferencia (y de



detalle que perturba el orden y abre terreno al goce fetichista del arte que sobrestima siempre lo que permanece subestimado por los discursos más codificados.

Porque lo que guía a la escritura como gesto es el deseo, que excede a la mera voluntad analógica de representación de lo dado y pone a lo imposible como su motor que se anuncia en la producción de lo real y no en la copia de su imagen. La escritura vuelta gesto es entonces el lugar donde centellea el cuerpo que, sin embargo, no es tematizado ni imaginado. Porque la imagen, tal como la piensa Barthes, anuncia siempre la apropiación estanca e inmóvil del otro por el *imaginario*<sup>192</sup> codificado de la lengua; imaginario que implica necesariamente “a la fusión del signo, a la similitud del significante y el significado, al homeomorfismo de las imágenes”.<sup>193</sup>

La escritura como gesto se aleja de la *copia* que supone la existencia de algo previamente existente ya concluido y que funciona como garante de la verdad, la belleza y el sentido (en su momento, la Naturaleza, por ejemplo), en un intento de gestar un significante –la escritura misma– irreductible. El imaginario, a diferencia del gesto, sería justamente aquello “que se ofrece a que los otros lo metan en cintura, lo que no está protegido por ningún vuelco, ninguna dislocación”<sup>194</sup> porque no hay en él ni abertura ni sorpresa que interrumpa su *continuum*. En el imaginario no hay lugar, en suma, para el detalle impertinente, el fragmento, el suplemento inútil que todo gesto implica, como dijimos, necesariamente.

## II. 1. De la escritura como gesto o del gesto de la escritura en *Punctum*.

La relación entre las palabras y las cosas que hemos elegido abordar en esta investigación se expone, en *Punctum*, como ya ha sido dicho en los capítulos precedentes, justamente allí donde la narratividad se interrumpe, en esos fragmentos del texto que no comunican nada, que no pretenden significar nada y que sin embargo se configuran como un resto. Porque si bien es visible la presencia de poemas en el libro en los que se narran acciones llevadas a cabo por pseudo-personajes (Confucio, Hielo, Guasuncho, Cadáver), es, sin

---

allí el Texto de la vida, la vida como texto)”. Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes. Op. Cit.* Pág. 76.

<sup>192</sup> Seguimos en este punto las consideraciones en torno a la noción de imaginario presentes en *Lo Obvio y lo Obtuso*, *La Cámara lúcida* y *Barthes por Barthes*. Debemos notar, sin embargo, que esta noción no posee siempre el carácter inmóvil con el que aquí es abordado. Ya en último libro mencionado y luego, y más aún, en *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, Barthes propone ficcionalizar las imágenes cristalizadas del imaginario (del yo, del enamorado) para liberarlos de la inmovilidad que les impone la Doxa.

<sup>193</sup> *Ibid.* Pág. 57.

<sup>194</sup> *Ibid.* Pág. 93.

embargo, en el momento en que la escritura suspende la narración, donde es posible vislumbrar la relación de tensión que acontece en la experiencia sensible con la materialidad de lo visible, entre el cuerpo, las cosas y las palabras que intentan trazar la singularidad de lo que allí se expone. La imposibilidad de nombrar las cosas, de traducir en palabras el carácter inapropiable de su imagen, de significar lo que en ellas se patentiza,<sup>195</sup> son algunas de las marcas textuales donde notábamos la complejidad de esta experiencia en la que el lenguaje se fisura, exponiendo su horadamiento en la cesura y las puntuaciones que visibilizan la imposibilidad de encontrar una palabra justa que diga sin violencia la totalidad de su sentido. Allí donde la escritura señala la presencia de aquello que la conmueve como deriva y la invita a ensayar modos posibles de decir lo que no puede ser cabalmente dicho, la escritura se vuelve *gesto* que anuncia también y simultáneamente la presencia del cuerpo que la produce.

Tal como adelantábamos en el capítulo anterior, la escritura expone en su trazarse la presencia de un cuerpo fatigado<sup>196</sup>. Ya sea que éste aparezca explícitamente tematizado o que acompañe, implícitamente, el movimiento de la escritura que nos lo señala, el *pathos* de la misma se cifra en el espacio indeterminado que acontece entre el sueño y la vigilia. El último poema del libro parece hacer eco de aquel primer poema, ya citado,<sup>197</sup> en donde el estado de sopor y la incapacidad de afirmarse dormido o despierto acompañan un mismo adormecimiento que es a la vez físico:

y ahora, que es lo mismo que decir nunca, o bien  
se está despertando en la mañana presente  
o bien está a un paso de la altura  
del sueño en alguna noche  
o, en todo caso, en la vigilia: un andamio  
para que lo suban,  
que lo suban ahí.  
(v.II: 38)

y mental:

Qué siente? Coágulos  
de bruma en la mente  
acolchada, calambres de hígado  
que nacen en los dientes

---

<sup>195</sup> Estas tres problemática (la imposibilidad de nombrar, traducir y significar las cosas) han sido abordadas durante el desarrollo del capítulo I de la presente investigación. *Cfr.*, Págs. 37-40.

<sup>196</sup> *Cfr.* Pág., 48.

<sup>197</sup> El primer poema completo al que hacemos aquí referencia se encuentra citado en el capítulo II de la presente investigación. *Cfr.* Págs., 47-48.

pasan por los nervios de las encías  
y echan una raíz inextirpable  
en la tripa.

....  
(vI: 22)

Elegimos la figura de la fatiga que Barthes trabaja en su seminario *Lo Neutro*, y no, como otros críticos sugieren, la de la enfermedad,<sup>198</sup> porque en ella se expone un cuerpo que es inmanente a la escritura. Una escritura que ni afirma ni define el sentido de la experiencia con las cosas –imposible, por lo demás de ser dicha– sino que corea, en su gestarse, el vacío de la mente en blanco (cfr, *Punctum* v.I: 3-4), el “proceso de pacificación/ general del cuerpo” (v.I: 36), de quien “no puede dormir y/ no aguanta/ el hecho de estar despierto” (v.I: 4). Porque es esta oscilación, esta indiferencia, la que nos permite situar su trazado –como dice Barthes en *Lo Neutro*– en una especie de *tiempo-suspendido* del *despertar*, en que se fisura, momentáneamente, la relación entre percepción y representación conciente de lo visto. En el espacio que se abre entre vigilia y sueño, lo mirado permanece aún como insignificable, posibilitando un encuentro con lo inasimilable de lo real que suspende en quien mira, la capacidad de ingresar lo percibido en la narratividad propia del saber. Y es, entonces, que la palabra acompaña la lentitud de un comprender que se traza al ritmo del pensamiento aletargado de una voz poética que no entiende lo que pasa.

No hacíamos mucho.  
Dormíamos y mirábamos televisión.  
A veces no sabíamos si dormíamos  
o si mirábamos televisión,  
a veces pensábamos  
que lo que mirábamos por televisión  
lo estábamos soñando  
en colores luminosos.  
(vII: 11)

Decimos *fatigado*, entonces, para convocar, en esta figura, la singularidad de un estado que no es sólo “un tiempo empírico, una crisis, un acontecimiento orgánico, un

---

<sup>198</sup> Nos referimos específicamente al ensayo de Ana Porrúa donde la autora afirma: “Otra de las explicaciones, mucho más obvia, de la puesta en suspenso de las marcas contextuales de la enunciación, es argumental –el estado de somnolencia o de enfermedad del personaje sin nombre que abre el texto, el escritor–.” En “Punctum. Sombras Negras sobre una Pantalla”, *Op. Cit.*, Pág. 105. En “Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente” la autora reafirma lo dicho enunciando que: “*Punctum* de Martín Gambarotta comienza con una localización del sujeto, la cama, y con un estado, el del durmiente (que luego se identificará como enfermo)”. (“Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente” en *Cuadernos del Sur* n°34, Bahía Blanca, 2004)

episodio muscular, sino una dimensión casi metafísica”<sup>199</sup> que la escritura exige necesariamente. Como si el espacio-tiempo de la fatiga fuera una “esclusa, quizás no entre dos mundos (sueño ≠ vigilia) sino entre dos cuerpos”,<sup>200</sup> “especie de tanteo entre el cuerpo inmortal (o próximo de la muerte) y el cuerpo preocupado (por la “vida” [...])”<sup>201</sup> en que se suspende simultáneamente toda necesidad y transitividad. Ante la fatiga que provoca la impotencia del querer-nombrar y el tedio que produce la igualdad en que se signa el espacio<sup>202</sup> y el tiempo<sup>203</sup>, el cuerpo de quien escribe parece afirmar, en cambio, un contra-deseo: acallar los pensamientos necesarios en un largo sueño, “dejarse estar en la curva/ del silencio mirando” (vI: 15) detalles inútiles sin dejar “en sentido estricto, /la pieza” (vII: 38) donde “la escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal:/ o no pasa nada o no se entiende lo que pasa” (vII: 33).

Lejos, alguien prueba un arma.  
Un rifle de aire comprimido.  
Acá el aire, también, comprimido  
a punto, incluso, de estallar. La presión  
atmosférica del pasado. Sueño  
con los días en mi pueblo colgado sin hacer nada  
en la hamaca paraguaya acariciando un gato vizco.

El aplastamiento que produce la presión del tiempo del pasado y el presente, conmueve a una escritura que explora el incesante vaciamiento de un lenguaje impotente y de una subjetividad cuya plenitud se despersonaliza. La mirada, también fatigada, recorre panorámicamente la extensión de lo visible sin detenerse más que en las imágenes que epifánicamente (“*epiphaneia* = superficie”<sup>204</sup>) se exponen a quien contempla, carentes de todo interior o secreto. Porque el *pathos* de la fatiga y del ocio (como veremos en el capítulo que sigue y a la luz de los aportes de Giorgio Agamben), no sólo contiene al cuerpo que conmueve a la escritura, y al hacerlo, a la escritura misma; sino que también signa el estado de las cosas en reposo, su pura imagen vaciada de sentido, su carácter inútil e innecesario. Y si, tal como afirma Barthes, “la fatiga es un color de la vida”,<sup>205</sup> el

---

<sup>199</sup> Barthes, Roland, *Lo Neutro. Op. Cit.*, Pág., 65.

<sup>200</sup> *Ibid.*, Pág., 87.

<sup>201</sup> *Ibidem.*

<sup>202</sup> “Una pieza/ donde el espacio del techo es igual/al del piso que a su vez es igual/ al de cada una de las cuatro paredes/ que delimitan un lugar sobre la calle.” (vI: 3)

<sup>203</sup> “Hace un año la noche era igual/ y nada le asegura que, acostado,/ ésta no sea en realidad/ otra noche y que el pasado/ no pasó/ o está gateando/ por debajo de esa cama.” (vI: 7)

<sup>204</sup> Barthes, Roland, *Lo Neutro. Op. Cit.*, Pág., 223.

<sup>205</sup> Barthes, Roland, *El Susurro del Lenguaje. Op. Cit.*, Pág., 274.

color que se repite en estos versos y que signa el *pathos* de la escritura aletargada, sería el color no marcado e indistinto de la grisalla que colorea la pantalla nevada del televisor, que se confunde en sueños, a su vez, con la de su mente, e ilumina también y con un mismo tono emotivo todo lo visible.

De izquierda a derecha  
dominante en el bajo cielo  
gris gris gris analgésico.  
(vI: 20.)

### III. La noción de *Punctum*.

Siguiendo con lo propuesto en torno al gesto, Barthes continúa pensando la posibilidad de señalar, en aquellos intersticios que escapan a la tiranía del sentido y del relato, la presencia del cuerpo deseado; es con este propósito con el que se detiene extensamente a pensar la fotografía en su libro *La Cámara Lúcida* (1980). La necesidad de pensar este objeto en principio tan ajeno al lenguaje, preocupación incesante de Barthes que acompaña toda su producción, remite, en un comienzo, a la posibilidad que le brinda la fotografía de pensar la presencia del referente que allí se patentiza y que ésta no cesa de señalar. “La fotografía remite al corpus que necesito, al cuerpo que veo”,<sup>206</sup> lo capta en un gesto, en un instante que lo sorprende en su movimiento y que queda patentizado en la materialidad fotográfica. En adelante, ésta no cesará de señalar lo que en ella se hace visible.

La foto señala la contingencia de lo que fue, “no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico”,<sup>207</sup> y nosotros, los que la vemos, no podremos ya ver más que aquello hacia lo que ella nos hace gestos, volviéndose invisible en su anuncio. “Total que el referente se adhiere”,<sup>208</sup> nos dice Barthes. “El referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidólon* emitido por el objeto” es denominado *Spectrum* porque “mantiene a través de su raíz una relación con <espectáculo> y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”.<sup>209</sup> Porque lo que la fotografía repite es justamente “aquello que nunca más podrá repetirse existencialmente”,<sup>210</sup> el instante contingente, único e irreductible de la vida de un cuerpo.

---

<sup>206</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008. Pág. 29.

<sup>207</sup> *Ibid.*. Pág. 30.

<sup>208</sup> *Ibid.*. Pág. 32.

<sup>209</sup> *Ibid.*. Pág. 36.

<sup>210</sup> *Ibid.*. Pág. 29.

El misterio de la imagen fotográfica consiste entonces en hacer saltar el *continuum* temporal haciendo presente lo ausente. Lo que la vuelve intratable, mágica, es justamente su carácter *concomitante*, el hecho de ser un certificado de presencia, al mismo tiempo que muestra la irremediable ausencia y contingencia de lo que allí se muestra. La imagen anuncia que *<esto ha sido>*, certifica que lo que veo se ha encontrado ahí, “ha estado allí, y sin embargo ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente, y sin embargo diferido ya”.<sup>211</sup>

Porque ante la foto, lo que no se puede negar es que el cuerpo ha estado presente en el momento en que fue fotografiado, y que esta presencia no es nunca metafórica:

La fotografía establece una presencia inmediata en el mundo – una copresencia–; pero tal presencia no es tan sólo de orden político [...] sino que es también de orden metafísico. [...] La fotografía no dice (forzosamente) *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda alguna *lo que ha sido*.<sup>212</sup>

Y es esta certeza, que se patentiza ante la mirada, de que ese cuerpo ha estado presente allí, de que ese instante, existencialmente, ha tenido lugar, lo que trastoca los regímenes de la representación y se erige como esencia de la fotografía:

Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada; la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados.<sup>213</sup>

La representación cede, entonces, su lugar a la presencia, a la presentificación del cuerpo deseado que en realidad vemos y que se mantiene presente como marca de luz en la materialidad que lo soporta. Pero para que esta certeza se haga efectivamente evidente, para que veamos directamente lo que ella nos señala, deberá unimos el afecto a aquello que se hace patente. Debemos gozar de lo que en la foto se expone para que ésta se invisibilice como medio, como signo, como mera imagen para conmover afectivamente a quien la percibe.

Pero como era de esperarse, no toda fotografía atrae a nuestro pensador y no todas le traen inmediatamente la presencia de un cuerpo. Decimos esto porque Barthes encuentra en la mayoría de las fotografías, aquello que con anterioridad decíamos en relación a lo imaginario. Esto es: la captación totalizante y no marcada del referente,

---

<sup>211</sup> *Ibid.*. Pág. 121.

<sup>212</sup> *Ibid.*. Pág. 132.

<sup>213</sup> *Ibid.*. Pág. 127.

vuelto ahora objeto o personaje y no cuerpo, dado allí para ser socialmente informativo e interpretable. No todas las fotos le producen goce; la mayor parte de ellas tan sólo despiertan un afecto producto del adiestramiento moral y político, que responde al interés general por la cultura pero “sin agudeza especial”.<sup>214</sup> Afección o interés al que Barthes denomina *studium* para dar cuenta de las fotografías unarias, aquellas fotografías analógicas que duplican la realidad sin fisuras, sin disturbancias. Se trata de fotografías triviales donde no hay ninguna marca que interrumpa de manera impertinente la continuidad del relato. La mayoría de las fotografías, aquellas que más circulan, son homogéneas: no hay en ellas ningún detalle, ninguna abertura que estorbe la circulación del mensaje. El cuerpo que muestran está irremediablemente ausente y es por esto que no nos afectan particularmente, que no nos punzan, que no hay goce que garantice la existencia efectiva y la rememoración de esa imagen para quien la percibe.

La fotografía unaria no se desea, porque en el deseo, nos dice Barthes, no hay “acepción de objeto”.<sup>215</sup> El deseo no goza de lo que lo satisface sino justamente de aquello “que lo toma por sorpresa, lo excede, lo desorienta, lo hace ir a la deriva”.<sup>216</sup> Las fotos que para Barthes existen – existencia que, como dijimos, depende de una afección que surge en el encuentro con ciertas imágenes que advienen a la mirada, que animan, en la atracción que producen, a quien percibe: eso que Barthes denomina *aventura*– son aquellas que movilizan en él “una agitación interior, una fiesta, o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho”.<sup>217</sup>

Se trata, nuevamente, de pensar aquello que moviliza al cuerpo de quien mira e impone un esfuerzo para decirlo, para señalar aquel detalle significativo que nos afecta y que, sin embargo, no puede ser cabalmente significado. Aquello que motiva la excursión hacia la escritura, entonces, es lo que Barthes denominará “*punctum*”, haciendo uso de una antigua palabra latina. Este término, forma nominal del verbo *pungo*, 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, a aquello que Terencio denominaba *temporis punctum*. La mayoría de estas acepciones se encuentran presentes en la categoría acuñada por Roland Barthes para dar cuenta del detalle, del punto, de las marcas que, en las fotografías que existen para él, “vienen a dividir (o escandir) el *studium*”.<sup>218</sup> El “*punctum*

---

<sup>214</sup> *Ibid.*. Pág. 58.

<sup>215</sup> Barthes, Roland, *Roland Barthes por Roland Barthes. Op. Cit.* Pág. 134.

<sup>216</sup> *Ibid.*. Pág. 123.

<sup>217</sup> Barthes, Roland, *La Cámara Lúcida. Op. Cit.* Pág. 49.

<sup>218</sup> *Ibid.*. Pág. 59.

de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”,<sup>219</sup> es ese elemento fortuito y contingente que excede al relato y a las intensiones del fotógrafo, a aquello que, sin buscarlo, “sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.<sup>220</sup>

Se trata entonces, acompañando lo dicho respecto del gesto, de ese sentido obtuso que obtura y fisura la continuidad del sentido obvio del *studium* y que, sin embargo, lo exige como espacio en donde poder erguirse como suplemento, como la negatividad constitutiva que lo hace posible, siempre como co-presencia. El *punctum*, nos dice Barthes, es inescrutable, se recibe “a pleno rostro”<sup>221</sup> y su presencia no puede ser explicada “como móvil de ningún <desarrollo>”.<sup>222</sup> No responde a las intenciones de comunicación; es, como el gesto, suplemento gratuito, aquello que aparece allí por azar, porque no podría no hacerlo.

“La lectura del *Punctum* es al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera”;<sup>223</sup> ante el impacto que nos produce, nada puede ser agregado, desarrollado, se encuentra allí, todo dado, y obtura todo intento de expansión retórica, simbólica o alegórica. Sin embargo, el *punctum* posee en sí una fuerza de expansión metonímica: cuando sea que está presente, él ocupa toda la foto, sobrepasa su materialidad, y ya no es sino *eso* que nos punza, lo único que vemos. Ante la presencia del *punctum* que excede los límites de lo codificado del sentido, soy –nos dice Barthes, dejando abierta la posibilidad de pluralización del verbo para que nos incluya – “un salvaje, un niño -o un maníaco-: olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada”.<sup>224</sup> El trastorno que impone este fragmento de imagen en el que acontece una nueva sensibilidad, un plus de percepción, no puede ser nombrado: “el efecto es seguro pero ilocalizable; no encuentra su signo, su nombre; es tajante y sin embargo recalca en una zona incierta de mí mismo”.<sup>225</sup> Es, como el gesto, una inmovilidad que expone la fugacidad detenida de un instante único e irrepetible que no puede, por esto, ser definido, significado, sino tan sólo señalado, notado.

En este punto, las fotos que nos punzan encuentran una extraña similitud con un tipo de escritura poética, el *Haiku*, cuya notación breve refuerza la certeza de realidad, de

---

<sup>219</sup> *Ibidem.*

<sup>220</sup> *Ibidem.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, Pág. 79.

<sup>222</sup> *Ibidem.*

<sup>223</sup> *Ibid.*, Pág. 88.

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> *Ibid.*. Pág. 90.



presencia del referente de la que su escritura brevísima testimonia, también ella de modo indesarrollable:

En ambos casos se podría, se debería hablar de inmovilidad viviente: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haiku ni la Foto hacen <soñar>.<sup>226</sup>

### III. 1. Los *punctums* de *Punctum*.

*Punctum* de Martín Gambarotta se inicia, decíamos, con el recorrido panorámico de la mirada que explora la superficie de lo visible. Una voz poética emulando un objetivo fotográfico, captando fotogramas de lo visto nos autoriza, entonces, a hacer uso de las consideraciones realizadas por Barthes en torno a este dispositivo para pensar la especificidad de las imágenes que se hacen patente en la escritura de sus versos. Como si se nos entregaran, por una suerte de efecto alquímico del lenguaje, micro instantáneas de un mundo cinematográficamente dispuesto e iluminado, cada una de las escenas que se anuncian en los poemas que lo componen dejan ver, a su vez, la distancia en que afirman su completud.

“Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos”,<sup>227</sup> eso, entre otras cosas, parecen querer estar diciendo, junto a Georges Didi-Huberman,<sup>228</sup> los poemas que conforman la obra que nos convoca. Abramos los ojos para experimentar no sólo aquello que se pierde ante la mirada indiferente de los que no deparan en ella, sino más bien aquello que se retrae a la mirada más atenta; aquello que no vemos, incluso mirando, y que soporta el misterio de la visibilidad y de la escritura poética. Cerremos los ojos, quizás sea mejor decir, para ver aquello que de lo visible nos punza y que sin embargo escapa a nuestro deseo de localizarlo, de exponerlo, de visibilizarlo. Ya que “en el fondo –o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos”<sup>229</sup> nos dice Barthes, “no decir nada”, dejar que la imagen hable en silencio por fuera del charloteo del *imaginario* permitiéndole así que nos afecte. Y para que esto ocurra, para que la imagen efectivamente nos afecte, es necesario que ésta se invisibilice, que se ausente y al hacerlo traiga el cuerpo deseado de las cosas que se mantienen presentes como marcas de luz en la materialidad que ahora olvidamos.

---

<sup>226</sup> *Ibid.*. Pág. 88.

<sup>227</sup> Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Pág., 17.

<sup>228</sup> Traemos a colación los aportes de Didi-Huberman dada la pertinencia de sus abordajes teóricos en función de nuestra lectura de Benjamin y Merleau-Ponty, autores que son, a su vez, trabajados por el autor.

<sup>229</sup> Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Op. Cit.* Pág., 93.

Lo visible sólo es posible, entonces, en la invisibilidad que demanda; invisibilidad que hace posible, sin embargo, que lo visible se vea. Y en este punto podríamos recuperar lo dicho por Merleau-Ponty a propósito del lenguaje poético: sólo nos abre al sentido (que es también sensación) en el momento mismo en que olvidamos las palabras que nos lo brindan como por añadidura, como “vislumbres sensibles para quien los ve, ocultos para quien los mira”.<sup>230</sup> Sentido decíamos, por otro lado, que no existe más que en el trasfondo invisible que sostiene la palabra y lo visible, en las lagunas, distancias e intervalos que existen entre unos y otros.

Abramos los ojos, podríamos ensayar de nuevo, para ver lo imposible de ser visto: lo ausente, lo invisible y lo inconciente en que se sostiene todo acto de ver. Para ver eso que Merleau-Ponty llama el *punctum caecum*<sup>231</sup> (ciego) de la conciencia, ese fondo invisible que hace sin embargo posible que lo visible sea, que la conciencia sea y vea y que sin embargo sólo puede ser visto a costa de su propia disolución. O, para decirlo con Barthes, veamos para experimentar el *punctum* ilocalizable que trastorna, *lastima*, *punza*; eso ante lo cual perdemos la conciencia, la capacidad de decir y ordenar. Abramos los ojos, finalmente, para experimentar el momento en que “la modalidad de lo visible deviene ineluctable [...], cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder”.<sup>232</sup>

Los poemas que conforman *Punctum* parecen gestarse en el *punctum*, en ese instante, que es también punto y punción, en que la imagen de lo mirado “adviene” provocando el deseo de decir lo que no puede decirse. Y no se trata, creemos, de intentar —como lo han hecho otros críticos<sup>233</sup>— de indicar *el punctum* del libro. Sino, más bien, de situar la escritura de algunos de sus versos en *la experiencia punzante de la percepción de las cosas*, en la que se cifra un resto de inapropiabilidad e im-pertinencia frente al cual la palabra falta. Su escritura se gesta en ese instante de la percepción donde lo que vemos, nos mira; en el momento en que un detalle de lo mirado *punza*, produciendo una herida. La temporalidad de la escritura poética está signada por esta experiencia de la percepción donde ver es

---

<sup>230</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*. Op. Cit. Pág., 172.

<sup>231</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Lo Visible y lo Invisible*. Op. Cit., Pág., 298-299.

<sup>232</sup> Didi-Huberman, Georges. *Lo que Vemos, lo que nos Mira*, Op. Cit. Pág., 17.

<sup>233</sup> Nos referimos nuevamente al ensayo de Ana Porrúa en donde la autora afirma: “De hecho, *punctum*, como significante, se instala en el inicio del poema, asociado al personaje sin nombre: “un orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón”; reaparecerá como “pinchazo” en un gesto aleatorio de Confucio que “hacía brillar la cabeza de un alfiler/ contra una luz cualquiera” y en una sensación del Guasuncho: “que se va a dormir como una mano,/ los alfileres y las agujas en la nuca”. Y más adelante se pregunta nuevamente: “¿Cuál es el *punctum* de esta foto? El ‘orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón’ es el principal, tal como ya lo hemos visto [...]”. Porrúa, Ana, “*Punctum*. Sombras Negras sobre una Pantalla”, Op. Cit. Págs. 106-109.

perder; donde, ante aquello que nos punza, se ausenta la palabra que tenemos para nombrarlo, se retrae el sustantivo que intenta decirlo y se hace patente la realidad de la imagen que ya no es ni signo, ni copia sino forma de lo que no puede ser representado.

Faltando el nombre (experiencia en que cifrábamos –en el capítulo I– la imposibilidad de traducir lo inapropiable de lo real<sup>234</sup>), el *punctum* de lo mirado, siempre inescrutable, deviene también ineluctable porque lo sostiene una pérdida; porque se sostiene, en suma, sobre un vacío de lenguaje donde lo que vuelve como ausente, como ruina, es la posibilidad de nombrar la cosa, de decir su sentido, de contenerla. La escritura comienza en el momento en que el lenguaje ya no puede querer significar, comprender, narrar lo que se percibe; cuando tan sólo queda señalar el detalle de una escena, el suplemento inútil que nos interroga desde la materialidad de aquello que paradójicamente ya no significa nada y cuya vaciedad se nos impone como *escribible*.

Porque “lo que puedo nombrar -nos dice Barthes- no puede realmente punzarme”<sup>235</sup> es que “la incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno”.<sup>236</sup> Los *punctums* de *Punctum* se tejen en los fragmentos de la escritura que, como un balbuceo de escenas unidas por puntos suspensivos, puntúan (punzan, hieren) la coherencia semántica, funcionando como huellas gráficas que marcan la fuga de un sentido irreconstruible y de un progreso temporal inexistente, hecho de saltos, de huecos y coincidencias. Porque el misterio de la imagen consiste, precisamente, en hacer saltar el *continuum* temporal, haciendo presente lo ausente. Y lo que la vuelve *intratable*, es justamente su carácter *concomitante*, paradójico, el hecho de ser “un certificado de presencia”<sup>237</sup> y, al mismo tiempo, de ausencia. El pretérito perfecto que anuncia que *esto ha sido* es, nos dice el siguiente poema:

el nombre innombrable que toman los hechos  
pasados haciendo eco en el presente  
(v.I: 28)

El presente de la imagen patentiza, anacrónicamente, una temporalidad otra que no le pertenece; el *punctum temporis* de la imagen trae, como pegado a sí, las ruinas de una temporalidad que se obstina en quedar latente, en no fugarse del todo al pasado que le es propio. Y, así, las imágenes de las cosas traen consigo, suplementariamente, la presencia

---

<sup>234</sup> Cfr. Págs., 37-40.

<sup>235</sup> Roland Barthes, *La Cámara Lúcida. Op. Cit.* Pág., 90.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> *Ibid.*, Pág., 134.

de lo ahora ausente que retorna como huella, como pérdida ineluctable de lo irrepetible.

Nos dice *Punctum*:

Si fuera hasta la cocina, vería lo que quedó de la escena,  
la disposición de las sillas sin cuerpos  
donde Confucio discutía anoche [...]  
(v I: 16).

Las cosas, y el espacio que éstas delinear, traen, como adherida, la presencia de los cuerpos que las habitaron y de las temporalidades que las atravesaron; y es entonces que lo que se lee como mirado es “lo real en el pasado: lo pasado y lo real al mismo tiempo”,<sup>238</sup> obrando conjuntamente en la imagen que nos lo brinda.

Y en este vínculo entre el tiempo y lo real, es la luz la que patentiza, en la imagen, la presencia de las cosas, en la que se expone un tiempo trastocado por el *pathos* de innecesidad y fatiga que atraviesa tanto a la escritura como a las cosas y al sujeto que las mira. Dice el poema nº5:

El cerebro en remojo. Intelecto inútil de las cosas. Universo  
innecesario. Algo que lo devuelve al principio final.  
Agujeros negros abriéndose del centro hacia los  
bordes.  
(vI: 9)

La escritura funciona como un *agujero negro*; es decir: como una región espacio-temporal infinita que –tal como su definición lo indica– genera un campo gravitatorio tal que ninguna partícula material, ni siquiera los fotones de luz, pueden escapar a su atracción. La cosas llegan a la voz poética como una especie de concentración lumínica, como manchas, destellos luminosos que conforman ante sus ojos lo visto:

materia que se reduce  
a unos manchones de luz diluidos  
moviéndose delante o detrás  
por un fondo inmóvil que se retrae y  
desacelerando, desaparece  
(vII: 37)

Y es esta *medialidad* de fondo, esta luminosidad invisible en sí, que se ausenta cuando quiere ser dicha, la que funciona como *medio carnal*. Lo que aquí se expone es este fondo invisible (que traíamos a colación, en un comienzo, con Merleau-Ponty) por el

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, Pág., 127.

“que el mundo se hace visible, la carne en que nace el objeto”,<sup>239</sup> el intervalo que nos abre a la percepción y le da sentido, siempre como distancia. Y en los poemas, lo esencial será entonces “la obsesión corrosiva de la luz por las cosas” (vI: 37):

el fulgor de una soldadora  
llegando desde una construcción lejana: el esqueleto  
de un edificio sin terminar  
congelado en la iluminación que, desde más atrás,  
irradia la terminal empapelada (vI: 8)

Los poemas hacen patente esa *dimensión invisible de lo visible*: el paso del tiempo trabajando los espacios del presente, la presencia de la luz trayendo a la visibilidad -como por concentración- el carácter inagotable de las cosas, la palabra trayendo a la presencia la distancia silenciosa que impone lo que no puede ser dicho. Las imágenes de *Punctum* trabajan por volver sensible la relación que existe entre el vidente y lo visible, el umbral en que se tocan y distancian la palabra y la materia. Y lo que allí se indica es la salida del lenguaje de la representación y su ingreso de lleno al terreno de la poesía que comienza cuando la palabra roza su materia, suspendiendo la proyección transitiva del lenguaje para ser el lugar donde la apariencia de la cosa resplandece en el momento mismo en que el discurso es interrumpido por su imposibilidad de decirla.

Y es así que las imágenes se vuelven gestos y las palabras ya no representan lo presente sino que son tan sólo el espacio que soporta y expone, al mismo tiempo, aquello que se hace patente en el recorrido de la mirada que explora ese lugar común. La imagen es, a la vez instante y punto donde el *punctum* se abre como indecible; porque lo que acontece en la percepción y en el lenguaje como gesto es esta visibilidad como pura apariencia que no contiene nada detrás o que contiene, quizás sea mejor decir, *una nada* detrás que la hace posible. Los poemas celebran entonces, en su gestarse, el misterio de la visibilidad de las cosas que muestran –tal como profundizaremos en el capítulo siguiente– su *rostro* vacío, desplazado (del lenguaje, del nombre y del significado) y acontecen en esta experiencia de la percepción que, paradójicamente, abre al mundo como proximidad distante.

---

<sup>239</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Lo visible y lo invisible*. Op. Cit. Pág., 299.

#### IV. La notación.

Barthes dedica la primera parte del curso titulado *La Preparación de la Novela* (1978-79), a pensar la especificidad del *haiku* como forma ultra-breve que encuentra la escritura para notar (en su doble acepción de anotar y hacer notar) un instante del presente. El *haiku* es, nos dice, ese fragmento mínimo de enunciación que “anota (marca, limita, glorifica: dota de una fama) un elemento tenue de la vida ‘real’, presente, concomitante”.<sup>240</sup> La escritura del *haiku* surge cuando se interrumpe el *continuum* ininterrumpido que es la vida y se aísla, se delimita con un gesto de lenguaje, un fragmento de la misma. Al hacerlo, la escritura logra hacer visible y legible en una figura, la presencia y la ausencia de su referente, sin relatar ni describir lo visto sino intentando patentizar en la palabra la inmediatez de lo percibido.

En el *haiku* no hay sintagma que narre lógica o causalmente la experiencia de ese instante que anota, en un esfuerzo por mantener su inmediatez sin reducirlo al código de la significación. Esta escritura, nos dice Barthes, “intenta hacer con *ese poco de lenguaje* lo que el lenguaje no puede hacer: suscitar la cosa misma”,<sup>241</sup> su particularidad, su carácter irreductible; afirma, en suma, el carácter utópico de la escritura del que dábamos cuenta al comienzo. No hay generalidad en el *haiku*, ni metáfora que represente la especificidad de lo que nota. Se trata de una escritura que insiste en intentar impregnar la palabra de aquello que nombra, de hacer presente a su referente sin mediaciones. En el *haiku*, nos dice Barthes, “decir *verano* es ya ver el *verano*, estar en *verano* [...] Ninguna *descripción* del verano: es un puro *surrectum*: lo que es suscitado, lo que se levanta, surge (*surgere*), y aun activamente: el que se levanta, *surrector*”.<sup>242</sup>

Y lo que se hace presente en la escritura no es sólo esa escena, ese instante particular de lo percibido, sino también el modo cómo ésta es experimentada en el cuerpo mismo de quien la nota. El *haiku* “pone en juego el *sentir-ser* del sujeto, la pura y misteriosa sensación de la vida”,<sup>243</sup> la intensidad misma con que se vive ese momento. Y es por esto, que esta escritura está siempre del lado de la *individuación*<sup>244</sup> y no de la abstracción; intenta dar cuenta de la irreductibilidad de ese instante, se detiene en los

---

<sup>240</sup> Barthes, Roland, *La Preparación de la Novela. Op. Cit.*, Pág. 59.

<sup>241</sup> *Ibid.*, Pág. 74.

<sup>242</sup> *Ibid.*, Pág., 73.

<sup>243</sup> *Ibid.*, Pág., 78.

<sup>244</sup> “Resulta en este punto necesario aclarar que la noción de individuo a diferencia de la de persona (noción que es a la vez civil, moral, psicológica e histórica) implica aquí la presencia misma del cuerpo, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos”. *El Placer del Texto, Op. Cit.* Pág., 83.

matices en que se hace patente su diferencia. Doble individuación del *haiku*, entonces, que da cuenta no sólo de la especialidad de aquella escena que percibe, sino también del modo como es experimentada por el individuo que la nota. Y sin embargo este efecto de individuación anuncia su carácter ambivalente:

[...] es a la vez lo que fortifica al sujeto en su individualidad, su “en cuanto a mí” [...] y también, en el extremo contrario, lo que deshace al sujeto, lo multiplica, lo pulveriza y, en cierto sentido, lo ausenta – Oscilación entre el extremo impresionismo y una especie de tentación mística de la disolución, del aniquilamiento de la conciencia unitaria.<sup>245</sup>

Porque la intensidad de lo vivido a la vez que pone en escena al cuerpo de quien la experimenta, produce en él un vacío de lenguaje y de sentido, donde se ausenta su posibilidad de interpretarlo, de comentar ese instante que ahora se goza en su pura superficialidad significativa produciendo, como consecuencia, un vaciamiento de la subjetividad.

“Ese momento vacío (ningún significado) produce una evidencia: vale la pena vivir”.<sup>246</sup> Y es ante esta evidencia vacía, que se goza porque no trae consigo ningún sentido –ningún “para algo”, ningún “por algo”–, que tan sólo queda señalar con la escritura, con un gesto, ese instante fugaz de la experiencia que la notación restituye. El *haiku* testimonia con un lenguaje déctico la intensidad de una experiencia que de lo contrario, quizá, no hubiéramos percibido. Sorprende, nos dice Barthes como un pequeño *satori*<sup>247</sup> que nos revela la intensa verdad del instante, que sin embargo no puede expandirse ni comentarse, porque está sujeta a esa verdad de la forma breve, del fragmento. El *haiku* nos abre, nuevamente, a la evidencia indubitable del “¡Es eso!”, evidencia experimentada, a su vez, anteriormente por quien la anota:

---

<sup>245</sup> Barthes, Roland, *La Preparación de la Novela. Op. Cit.* Pág., 85.

<sup>246</sup> *Ibid.*, Pág. 90.

<sup>247</sup> La noción de *Satori* que Roland Barthes recupera del budismo Zen para pensar la intensidad de ciertos acontecimientos sorprendidos e incommentables, se encuentra presente en casi todos los últimos libros del autor y se complejiza en cada uno de ellos. A modo de ejemplo, citamos la descripción que aparece en *Lo Obvio y lo Obtuso* donde el *satori* sería: “una especie de sacudida mental que permite acceder, sin recurrir a ninguna de las vías intelectuales conocidas, a la verdad <budista>: verdad vacía desconectada de las formas y de las causalidades”. Barthes, Roland, *Lo Obvio y Lo Obtuso. Op. Cit.* Pág. 217.

En *Lo Neutro*, el *satori* es descrito como una “especie de catástrofe mental que se produce de golpe” (pág. 236), como un “flash vacío” (pág. 171), como “actos absolutos, pues desbaratan toda complicidad de respuesta, toda interpretación” (pág. 172). “El *satori* rompe con la visión corriente que aclimata, domestica el acontecimiento haciéndolo entrar en una causalidad, una generalidad [...]” (pág. 237). “La palabra del *satori* = la exclamación ¡Es eso!”. Barthes, Roland, *Lo Neutro, Op. Cit.* Pág. 236.

El “Clic” está provocado en nosotros por cualquier haiku logrado. Pero el haiku suele representar él mismo el clic, el *es eso*: aparición brusca del referente en el paseo (de la vida) y de la palabra en la frase.<sup>248</sup>

La imposibilidad de nombrar que expone el *haiku* en la exclamación “*¡es eso!*” da cuenta del modo como la escritura se aleja del discurrir de la ciencia y se acerca al límite de lo decible que se retrae a la nominación y, al hacerlo, “esta defección lo acerca al goce”.<sup>249</sup> Cuando el escritor nota las cosas, volviéndolas notables, nos dice Barthes:

impone al lector el último estado de la materia, lo que en ella no puede ser sobrepasado, dejado de lado. *¡Es eso!* Este grito no debe ser entendido como una iluminación de la inteligencia sino como el límite mismo de la nominación, de la imaginación.<sup>250</sup>

En este punto es necesario señalar la diferencia que Barthes expone en *El Placer del Texto* entre lo real y la realidad, porque lo que el *haiku* expone no es sólo lo real (lo invisible que sin embargo se demuestra) sino también la realidad misma, esto es: aquello visible pero indemostrable, “el empecinamiento de la cosa por estar allí”,<sup>251</sup> “la materialidad misma del *eso ha sido*”.<sup>252</sup>

Y es justamente la sensación de esta evidencia del referente la que asemeja el *haiku* a la fotografía y ésta a él. La escritura del *haiku* es siempre también, nos dice Barthes, “escritura de la percepción”,<sup>253</sup> de lo tangible de las cosas no estereotipadas que se hacen visibles a la palabra como un “flash del referente”,<sup>254</sup> cuya materialidad se muestra, como en la fotografía, a costa del desvanecimiento de la materialidad que nos lo trae. El “efecto de real” implica, nos dice Barthes, “el desvanecimiento del lenguaje en beneficio de la certeza de realidad: el lenguaje se da vuelta, huye y desaparece, dejando al desnudo lo que dice”<sup>255</sup> y a nosotros nos queda, al menos la impresión, de que ese instante tuvo lugar, de que *eso ha sido* efectivamente.

El *haiku* detiene en la inmovilidad del gesto la sorpresa de un instante a punto de continuar y lo señala en su vaciamiento de sentido, en su pura superficialidad insignificante, mostrando las cosas mismas sin comentarlas. Los más bellos *haikus*, nos

---

<sup>248</sup> Barthes, Roland, *La Preparación de la Novela. Op. Cit.* Pág. 127.

<sup>249</sup> Barthes, Roland, *El Placer del Texto y Lección Inaugural. Op. Cit.* Pág. 61.

<sup>250</sup> *Ibid.* Pág. 62.

<sup>251</sup> *Ibidem.*

<sup>252</sup> Barthes, Roland, *La Preparación de la Novela. Op. Cit.* Pág. 71.

<sup>253</sup> *Ibid.* Pág. 100.

<sup>254</sup> *Ibid.* Pág. 103.

<sup>255</sup> *Ibid.* Pág. 117.



dice Barthes, son aquellos “que conservan como huella una fragancia de esa lucha contra el sentido”.<sup>256</sup> Y es esta huella la que marca a su vez la distancia que impone el *haiku* respecto del realismo que implica, como ya ha sido dicho, la construcción de un sentido en donde se juega un relevamiento de la realidad en sí, en tanto que ya dada previamente; y no una construcción que dé cuenta de la circunstancia en que ésta es percibida, de la relación existencial entre quien mira y lo mirado. Es por esto que esta escritura fragmentaria, del gesto, de la escena, de la punzada, permite pensar un modo de acercamiento a lo real por el goce y no por la definición, por la apertura inmediata y no por el sentido.

#### IV. 1. *Punctum* y la notación.

*Punctum* no es, evidentemente, un libro de *haikus* y sus poemas tampoco se adecuan, las más de las veces, a la forma breve. Creemos, sin embargo, que, tanto la escritura de sus versos, como el problema mismo que nos hemos propuesto abordar en su trazado, posibilitan e instan a ensayar un modo de abordaje de fragmentos de su escritura poética. Porque la forma breve es, en suma, “un hecho de lectura”,<sup>257</sup> lectura que opta por detenerse en los momentos más intensos del libro, “como si aceptáramos despreciar la obra, no respetar el Todo, abolir las partes de esa obra, *arruinarla*... para hacerla vivir”.<sup>258</sup>

Acuñamos, entonces, la categoría de “notación” para delimitar aquellas imágenes poéticas en que se expone la percepción de un instante, cuya inmediatez inenarrable, excluye toda abstracción. Citamos, a modo de ejemplo, algunos momentos poéticos en donde la contundencia de lo visible se erige y afirma la verdad vacía de su imagen, a partir de la cual ya no es posible ni deseable decir nada, sino tan sólo señalarla, con un gesto de escritura:

En la luz inusual de  
la tarde, ampolladas  
al fondo, las hojas incoloras de unas palmeras,  
los ladrillos expuestos en el revoque averiado  
del paredón imponen  
una música incidental.  
(vII: 32)

Afuera, el camión triturando basura.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*. Pág. 114.

<sup>257</sup> *Ibid.*. Pág. 63.

<sup>258</sup> *Ibid.*. Pág. 164.

El viento mueve una persiana que habla.  
No hubo, eso parece, atardecer.  
(vI: 31)

Los nervios estaban quietos y en su lugar.  
Las brasas frías en el cielo carbón.  
Los alimentos pereciendo en la heladera.  
(vII: 4)

[...]y los tallos  
de las plantas  
girando en la penumbra  
para captar la única luz,  
azul,  
que viene del monitor".  
(vII: 10)

El carácter inapelable de estas imágenes anuncia, simultáneamente, la presencia del sujeto que hace experiencia de su acontecer. El sujeto que afirma la singularidad de lo visto en su imposibilidad de narrarlo, se retrae para que advenga la realidad de lo acontecido, el empecinamiento de los hechos que la escritura deja al desnudo. Citamos:

.....El viento silba  
en una damajuana vacía. Por la ventana, un  
relámpago dibuja el  
ideograma en el cielo  
y saca radiografías de la noche. Lluve.  
Este es un hecho impuesto  
sobre el paisaje por el peso de las nubes.  
Afuera, todas las cosas están mojadas.  
(vI: 13)

Y en este doble gesto en el que quien anota lo visto se afirma a sí en la experiencia singular de la percepción, a la vez que se vacía para dar su lugar a lo acontecido, lo que se expone, por una lado, es la contundencia de la realidad de ese instante, y, por el otro, la presencia invisible de lo real que se demuestra en el silencio del comentario que impone lo inapropiable. Y es, entonces, esta experiencia de la singularidad irrepetible e inmediata de ese fragmento visible de la realidad en que se cifra lo indecible de lo real, la que *punza* la unidad de la primera persona que ahora, pulverizada, ya no puede distinguirse de la tercera.

Miré o miró, miraba él o yo,  
alguno de los dos miraba,  
él o yo, miré yo o miraba él,  
mirábamos él o yo, una de dos,  
o miraba yo o miraba él, miraba

el ovejero atado a un lavarropas.  
(vII: 25)

La primera persona que se expone en los primeros poemas del libro –el yo, como dijimos, en estado de sopor que tiene “el cerebro en remojo” y que a partir de allí comienza a escribir lo que percibe pero que no puede pensar– se desune ante la atención de lo irrepetible, se despersonaliza en su incapacidad de construir un relato que una y dé sentido a la multiplicidad de impresiones instantáneas que se generan en el pliegue entre el yo y las cosas. Entre el yo poético y los pseudo-personajes que lo acompañan hay, podríamos decir, una experiencia de *desujeción* común que excede la mera funcionalidad narrativa. El desdoblarse de Confucio, su ver irse una parte de sí mismo, ahora otro, Kwan-fu-tzu, vuelve a plasmar en imágenes la desunión del yo ante la experiencia de la otredad de las cosas, también disueltas en su identidad por la suspensión del concepto. Lo que el poema afirma a propósito de Kwan-fu-tzu, “el pretérito perfecto de Confucio” (vI: 28), ahora desdoblado, vale entonces para los tres personajes, que encuentran una imposibilidad común que los sitúa en el límite mismo de la nominación:

Se le hace dificultoso acordarse  
de algunos sustantivos.  
(vI: 25)

Pulverizado en la experiencia de la percepción de las cosas, el yo, la coherencia que determina la unidad de la primera persona del singular, tan sólo parece encontrar su espacio en un eslogan, en un lugar impuesto desde afuera por:

[...] el destello aguado de un aviso de yogur  
que viene de la calle:  
PORQUE LO MAS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO.  
(vI: 5)

Retorna en este punto la pregunta que nos hacíamos en la introducción a esta investigación: ¿por qué la escritura que pone a lo real como deseo no cesa de intentar establecer una relación inmediata con la realidad que traiga a la palabra, sin más, la presencia de lo sensible y lo visible? ¿Por qué tanto el gesto, como el *punctum* y la notación, implican un modo de señalar aquello que excede al lenguaje, la presencia empecinada de la cosa, para indicar en ella lo irrecobable (del *esto ha sido*) y lo innominable (del “¡es eso!”)?

Hemos analizado el modo como esta escritura se afana, no por confirmar la existencia de lo visible, sino por exponer aquello que en la realidad se anuncia como intratable, irrecuperable. Según lo dicho hasta ahora, y siguiendo los aportes de Barthes, podemos pensar que esta tensión entre lo real y la realidad es necesaria e ineludible en tanto lo real siempre se demuestra *en* la realidad. Toda escritura que pretenda exponer lo inasimilable deberá atender a la realidad para exponer lo que la excede. Porque si bien se trata de esferas inconmensurables, hay siempre entre ellas –como dice el autor en relación al *punctum*- una relación de co-presencia.

El decir de esta escritura poética nos lleva a considerar su esfuerzo, no como un retorno al realismo sin más, sino como una escritura que se acerca a la realidad para indicar lo que en ella falla y mostrar, en este gesto, la fisura que este encuentro produce en el lenguaje poético. La presencia de los deícticos que indicábamos en el primer capítulo, parece adquirir aquí una fuerza metonímica que invade la forma misma del decir poético, que vuelto *gesto*, *punctum* y *notación* no cesa de señalar lo insignificable. Y es por esto que si bien se trata de una escritura que intenta “suscitar la cosa misma” y traer a la palabra la presencia de la realidad percibida (como un objetivo), hay algo en ella que la aleja del lenguaje ‘periodístico’: es la fisura, el corte de sus versos, la presencia del cuerpo, su optar por la imagen.

Según lo expuesto, *Punctum* detiene su atención en aquello que acontece *entre* la percepción y la realidad, entre lo visible y lo representable. Y lo que se expone en este espacio que la escritura desea es, como decíamos al comienzo, un *fantasma*, una *imagen*. La escritura de Gambarotta imagina (ponen en imagen) una relación inmediata con lo que señala. Pero en este “imaginar” se anuncia ya una producción; la ilusión de ‘presencia del referente’ es producida como efecto de lenguaje. Lo único inmediato que allí se expone es, justamente, lo que no puede escribirse: lo real en cuanto aquello que obtura y horada toda imagen, lo real como azar, lo real como ‘traumático’ que se expone como síntoma en la interrupción del saber y del decir. En este gesto, la escritura anuncia que el sujeto de la visión que allí se traza es un sujeto de deseo. Y como en el deseo, repetimos, no hay acepción de objeto y éste no se estanca sino que persigue un encuentro imposible con la presencia inapropiable de su fantasma, el sujeto a su ritmo, es *desujetado*, despersonalizado. Surge entonces la pregunta: ¿cómo pensar la imagen y el fantasma como aquello que media entre la percepción y la representación de la realidad sin coincidir plenamente con ninguno de estos términos?, ¿es posible pensar la imagen como

un tercer término que conserve en sí ese resto de no-saber y de indecibilidad que posibilita postular una relación con lo real?

Es a la luz de estos interrogantes que nos acercamos, en el último capítulo de esta investigación, a los aportes que Giorgio Agamben realiza en torno a las categorías de *imagen, fantasma, gesto y rostro*.

## Capítulo IV

### La experiencia de la imagen en la escritura poética. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de Giorgio Agamben.

El tener lugar de las cosas no tiene lugar en el mundo. La utopía es el carácter topológico mismo de las cosas.  
G. Agamben.

#### I. La escritura y el fantasma.

Desde el comienzo, nuestra investigación ha venido recorriendo y señalando las modulaciones de la relación –que postulamos en el origen de la experiencia poética de *Punctum*– entre las palabras y las cosas. Remontándonos a una tradición que tuvo lugar en Estados Unidos, en los años ‘30, –los “objetivistas”– filiamos la escritura de sus versos a una expresión poética que comienza con el deseo de atender al mundo, las cosas (su existencia y potencialidad estética) y de afirmar las palabras como imágenes capaces de presentar de manera sensible la experiencia de lo que nombran. Contra toda experimentación con el objeto postulábamos, en cambio, una experiencia poética con las cosas (centrándonos en la categoría de *percepción*) y una experiencia con el lenguaje y el nombre que se expone allí donde la palabra intenta decirla, rozando, a su vez, su propia imposibilidad.

Hemos insistido en el modo como la escritura poética de *Punctum* de Gambarotta expone las cosas en imágenes que intentan presentificar la singularidad de lo que señalan, funcionando como un dispositivo óptico, un objetivo, notando un instante de lo vivido e intentado recuperar, en la palabra, el acontecimiento que punza la significación y hace posible el devenir del sentido en la fisura, en el espacio que abre la palabra que falta. En la imagen fragmentada de lo visible que sus versos nos brindan, cifrábamos la indisponibilidad que es característica de las cosas (y no de los objetos); en la imposibilidad de construir un sentido total, señalábamos el resto inasible y la distancia inapropiable que las cosas custodian, y las huellas de la experiencia con su imagen que la escritura expone. Hemos afirmado, así, que el *sentido* de esta experiencia acontece en el espacio que se abre *entre* las cosas, *en la proximidad y la distancia* que existe *entre* el cuerpo deseante de quien mira y lo mirado, y *entre* lo percibido y la palabra que intenta decirlo.

Y así como comenzábamos el capítulo anterior afirmando, con R. Barthes, que en el origen de la escritura ha de situarse desde siempre un *fantasma* y que es tan sólo el

deseo por esta presencia inapropiable lo que conmueve su trazado, en este capítulo nos preguntamos, ¿cuál es el fantasma deseado que moviliza la poética de *Punctum*?, ¿cómo pensar ese *entre*, esa *proximidad distante* que las cosas exponen y las palabras desean?; y de nuevo, entonces, ¿“¡qué forma más sutil, entrañable y tierna de amor es ese tomar partido por las cosas!”?<sup>259</sup> Recuperando, así, aquellos interrogantes que formulábamos en el primer capítulo junto a E. Bayley –leyendo, a su vez a F. Ponge– y aquellos con los cuales finalizábamos el capítulo anterior, nos proponemos abordar aquí la tensión entre deseo e inapropiabilidad en la que los poemas de *Punctum* configuran su especificidad. Para abordar la particularidad de esta dimensión de la experiencia poética en que se anuncia una posible relación con una materialidad intangible que sin embargo hace posible toda presencia de la materia, nos acercamos a los aportes que el pensamiento de Giorgio Agamben hace a esta problemática, centrando nuestra atención principalmente en las categorías de lo *amable*, la *imagen*, el *fantasma*, el *gesto* y el *rostro*.

## II. Desear lo inapropiable. Lo amable y el fantasma.

En *Estancias. La palabra y el Fantasma en la Cultura Occidental* (1977) Giorgio Agamben historiza, a través de la figura del *acidioso*, la particular complejidad de la tensión implicada en aquellos que se relacionan con su objeto de deseo bajo la forma de la negación y la carencia. De manera próxima a lo que intentamos formular a propósito de *Punctum*, el *acidioso*, nos dice Agamben, desea lo inasible, y tanto más obsesivo es su vínculo con el objeto de deseo cuanto más vedado e inaccesible éste se le muestra. La *acidia*, término que se le dio a la enfermedad propia de quienes practican la contemplación en claustros, hereda luego sus síntomas a la *melancolía* moderna, su versión laica, en la que perdura su doble ambivalencia (otrota asociada a la contemplación de los bienes divinos): “el riesgo mortal inscripto en la más noble de las intenciones humanas o la posibilidad de salvación escondida en el peligro más extremo”.<sup>260</sup>

La particularidad de esta enfermedad, tal como fue catalogada por los teóricos medievales, se encuentra implicada en una exacerbación sintomática del deseo por aquello que es a la vez inalcanzable e ineludible, y comparte, de esta manera, los síntomas que antes eran asociados al temperamento de *Eros*. Amor y melancolía, nos dice

---

<sup>259</sup> Edgar Bayley, “Acerca de Francis Ponge”, en <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/edgarbayley.htm>.

<sup>260</sup> Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el Fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos, 2006. Pág., 43.

Agamben son, desde entonces, “enfermedades afines si es que no idénticas”.<sup>261</sup> El amante afectado por el temperamento del eros-melancólico es aquel que “mantiene fijo en lo inaccesible el propio deseo”,<sup>262</sup> experimentando una epifanía de lo inasible que le expone su objeto como inapropiable. Quienes lo padecen “abusando del amor, transforman lo que compete a la contemplación en deseo de abrazo”,<sup>263</sup> proyectan sus deseos de concupiscencia hacia lo que nunca podrá ser apropiado por ser ajeno a lo corpóreo e incluso a lo real.

Porque lo que los amantes desean, (y respecto de esto los poemas de *Punctum* no parecen diferir) no es el objeto o la cosa en sí, deseo que de ser tal podría ser sublimado en la utilización, la transformación o destrucción de su materialidad. Lo amable es para ellos, en cambio, aquellas *imágenes* que de sí les brindan y que al hacerlo anuncian que, en la materialidad que se expone ante su presencia, existe algo que las excede y cuyo sentido no puede ser apropiado, sino como aquello que se hace presente como imposible. Que el verdadero objeto de amor sea la imagen y no la cosa en sí y para sí, es una idea que aparece en Agamben a lo largo de gran parte de su producción filosófica. En *Estancias* leemos:

No un cuerpo externo sino una imagen interior, es decir, el fantasma impreso, a través de la mirada, en los espíritus fantasmáticos es el origen y el objeto del enamoramiento.<sup>264</sup>

Lo amable será siempre, entonces, aquello que permanece custodiado entre deseo e inaccesibilidad, aunque no implique la existencia de ningún objeto real, corpóreo, perdido de antemano.

La pérdida imaginaria que ocupa tan obsesivamente la intención melancólica no tiene ningún objeto real porque es a la imposible captación del fantasma a lo que dirige su fúnebre estrategia.<sup>265</sup>

El objeto perdido del melancólico es el fantasma que su propio deseo ha creado en “un proceso en el que lo que es real pierde su realidad para que lo que es irreal se vuelva real”.<sup>266</sup> Y es justamente esta potencia del eros-melancólico de dar un cuerpo a lo

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, Pág., 46.

<sup>262</sup> *Ibid.*, Pág., 43.

<sup>263</sup> *Ibid.*, Pág., 48.

<sup>264</sup> *Ibid.*, Pág., 60.

<sup>265</sup> *Ibid.*, Pág., 63.

<sup>266</sup> *Ibid.*, Pág., 63.



incorpóreo y hacer incorpóreo lo corpóreo, lo que asocia este temperamento a toda producción artística y poética en donde se hace presente la inclinación “alquímica de la cultura humana por plasmar la máxima realidad afirmando la máxima irrealidad”.<sup>267</sup> En este movimiento, el deseo le confiere a la imagen del objeto la “fantasmagórica realidad de lo perdido”,<sup>268</sup> abriendo así un espacio “a la existencia de lo irreal”<sup>269</sup> y a la posibilidad de que el sujeto entre en relación con ello.

Los objetos<sup>270</sup> más cotidianos pierden significado en sí mismos, bajo la influencia erótica, convirtiéndose simplemente en el límite que traza el lugar que custodia lo inapropiable. “El inquietante extrañamiento de los objetos más familiares es el precio pagado por el melancólico a las potencias que custodian lo inaccesible”;<sup>271</sup> precio que conlleva necesariamente, como ya ha sido dicho, una laceración de la propia subjetividad ante la presencia de la negatividad inasequible que estos exponen. Como el fetichista o el coleccionista, el poeta busca en las cosas la cifra de aquello inasible que se hace presente en ellas como distancia. Al hacerlo niega la presencia misma de aquello que de las cosas posee para afirmar la presencia ausente de la imagen que desea y de la que no puede apropiarse. Y así, cuantos más objetos junte, sus apariciones más celebrarán la fuga de su fantasma siendo “en el gesto en que queda abolido donde el melancólico manifiesta su extrema fidelidad al objeto”.<sup>272</sup>

La figura del fetichista y del coleccionista queda asociada, entonces, a aquellos para quienes las cosas cobran el valor extraño de lo inapropiable, que excede a su utilidad y a su propia presencia, convirtiéndolos, por ello, en amables. Y es esta destrucción del principio de inteligibilidad de los objetos lo que los devuelve al estatuto verdadero que les había sido negado por el principio de comprensión otorgado por su valor de uso. De este modo, el poeta logra entablar una nueva relación con las cosas en términos de una apropiación de la irrealidad, en donde la realidad inteligible de lo dado es sacrificada y cede su lugar a la verdad de la imagen.

---

<sup>267</sup> *Ibíd.*, Pág., 64.

<sup>268</sup> *Ibíd.*, Pág., 53.

<sup>269</sup> *Ibíd.*, Pág., 54.

<sup>270</sup> En la primera parte de este capítulo, que atiende a las reflexiones teóricas desarrolladas por el pensamiento de G. Agamben, los términos objetos y cosas son, por momentos, utilizados como sinónimos, dado que el autor no depara en esta distinción. Sin embargo, el carácter de inapropiabilidad que adquieren los objetos en la relación de deseo que aquí se expone, nos autoriza a relacionar lo dicho a propósito de ellos con la noción de *cosas* que hemos venido delimitando en esta investigación.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, Pág., 64.

<sup>272</sup> *Ibíd.*, Pág., 55.

La condición del éxito de esta tarea sacrificial es que el artista lleve hasta sus extremas consecuencias el principio de la pérdida y la desposesión de sí. La exclamación programática de Rimabud «je est un autre» debe tomarse al pie de la letra: la redención de las cosas no es posible sino al precio de hacerse cosa. [...] el artista-*dandy* debe convertirse en un cadáver viviente, constantemente tendido hacia un *otro*, una criatura esencialmente no humana y antihumana.<sup>273</sup>

La imagen, es decir aquella figura del objeto que, ingresando por los ojos queda plasmada en el corazón del amante, no sólo es -nos dice Agamben siguiendo a Platón- el fundamento necesario del deseo (que nunca se dirige, como tal, a lo puramente corpóreo), sino que es también la condición de posibilidad de la inteligencia y del lenguaje. Tal como lo anuncia Aristóteles, “no todo sonido emitido por un animal es voz, sino sólo el que va acompañado de algún fantasma”,<sup>274</sup> de una imagen que la vuelve significativa. La voz del hombre es signo de la imagen interior “y éste no constituye la voz articulada sino para significar la especie de la cosa y la pasión que por la cosa concibe dentro de sí”.<sup>275</sup>

A partir de esta teoría medieval de la imagen interior como fundamento y motor del deseo y del lenguaje, la palabra poética se erige como el espacio en donde el encuentro entre el deseo y su objeto inapropiable, su fantasma, se concreta:

[...] el fantasma genera el deseo, el deseo se traduce en palabras y la palabra delimita un espacio en el que se hace posible la apropiación de lo que de otro modo no podría ser ni apropiado ni gozado.<sup>276</sup>

Deseo y decir poético se aúnan en la presencia inasible del *eidolon* que custodian; la palabra poética asume el único lugar posible para el cumplimiento del deseo, y el amor aparece como único garante del sentido de la poesía. El signo poético, concebido así como *topos utopos* de relación entre la palabra y su umbral inapropiable, constituye “la única tentativa coherente del pensamiento occidental por superar la fractura metafísica de la presencia”.<sup>277</sup> Es en él, entonces, en donde deberemos buscar aquel tercer término que desde siempre ha intentado “colmar la fractura metafísica entre visible e invisible, corpóreo e incorpóreo, aparecer y ser”.<sup>278</sup> Un tercer término que no deje de patentar, sin embargo, la distancia sobre la que se funda, la diferencia que lo hace posible en donde

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, Pág., 98.

<sup>274</sup> *Ibid.*, Pág., 138.

<sup>275</sup> *Ibid.*, Pág., 217.

<sup>276</sup> *Ibid.*, Pág., 222.

<sup>277</sup> *Ibid.*, Pág., 224.

<sup>278</sup> *Ibid.*, Pág., 219.

“lo que adviene a la presencia, adviene a la presencia como lugar de una diferición y de una exclusión, en el sentido de que su manifestarse es, al mismo tiempo, un esconderse, su ser presente un faltar”.<sup>279</sup>

¿Cómo pensar entonces una palabra, un término, una imagen, que sea *in-diferente* a la “fractura metafísica” y a cada una de las clasificaciones que impone?, ¿cómo pensar aquello que trasciende estas divisiones?, ¿cómo pensar este *diferimiento* sobre el cual se manifiesta la presencia y que siempre “falta” y se “esconde” a la palabra que hace posible? ¿Es posible, por último, comprender la imagen en términos de una singularidad *cualsea*, es decir, en términos de una exterioridad que se constituya por “la indiferencia del común y del propio, del género y de la especie, de la esencia y del accidente”?<sup>280</sup>

### III. Desear lo Indecible. La imagen, el gesto y el rostro.

En las obras que siguen a *Estancias*, Agamben prosigue sus reflexiones en torno a la especificidad de la imagen –su carácter deseable, amable – aunque centrándose no ya en la imagen interior, es decir en el fantasma, sino más bien en el carácter específico de este *ser especial* que anuncia en sí mismo una nueva dimensión de inapropiabilidad. A lo largo de ellas, ya no es sólo el ser incorpóreo del *eidolon* lo que se revela como inasible a los deseos concupiscentes de los amantes, sino que la imagen emerge ella misma como cifra de un lugar imposible que la hace posible como exterioridad: esto es, el lenguaje mismo. Es entonces este doble carácter de la imagen –que se anuncia como una pura visibilidad insustancial que no puede, por tanto, ser apropiada y que señala, en su gestarse, aquello que la hace posible aunque no pueda ser nombrado – el que guiará nuestro recorrido por las siguientes obras del autor.

En *Profanaciones* Agamben afirma que la imagen es un *ser especial* que no es una sustancia sino un accidente; como el amor necesita de un soporte en donde hacerse presente, la imagen no existe nunca en sí sino sólo en un sujeto. Por ser esencialmente insustancial, ésta no posee una realidad independiente y continua, sino que se gesta siempre ante la presencia de quien contempla; “ser de generación y no de sustancia, ella es creada a cada instante”,<sup>281</sup> “su ser es una continua generación”.<sup>282</sup> Y es este mismo carácter insustancial el que determina que no sea una forma mensurable, una imagen

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, Pág., 229.

<sup>280</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene*, Valencia: Pre-Textos, 1996. Pág., 18.

<sup>281</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Pág., 72.

<sup>282</sup> *Ibid.*, Pág., 72.

medible en extensión o cantidad sino una *especie* de forma, una especie de imagen.

Citamos:

Lo que es en un sujeto tiene la forma de una especie, de un uso, de un gesto. No es nunca una cosa, sino que es siempre y solamente una “especie de cosa”. El término *species* que significa “apariencia”, “aspecto”, “visión” deriva de una raíz que significa “mirar, ver” y que se encuentra en *speculum*, espejo, *spectrum*, imagen, espectro, *perspicuus*, transparente, que se ve con claridad, *speciosus*, bello, que se da a ver, *specimen*, ejemplo, señal, *spectaculum*, espectáculo.<sup>283</sup>

Guiándose por la etimología medieval del término *specie*, el autor asocia la visibilidad que ella anuncia a la noción de *intención*. En *La Comunidad que Viene* leemos:

Es como si la forma, la cognoscibilidad, la figura de todo ente, se desprendiese del mismo, no como otra cosa, sino como una *intentio*, un ángel, una imagen. El modo de ser de esta *intentio* no es una simple existencia ni una trascendencia: es una paraexistencia o una paratrascendencia, que mora al lado de la cosa [...], tan al lado como para confundirse casi con ella, de nimbarla.<sup>284</sup>

Esta intención de todas las cosas de ex-ponerse, que las lleva a hacerse imagen y a figurar su propia inteligibilidad se encuentra asociada, en *Profanaciones*, al deseo de los seres de comunicar su propia comunicabilidad – deseo en que resuenan las palabras de Benjamin con las que cerrábamos el primer capítulo. “En la imagen, ser y desear, existencia y conato coinciden perfectamente”.<sup>285</sup> Aquello que resulta amable, es decir la imagen en que una *otra* cosa se revela y se hace patente a la mirada, hace visible, entonces, la pulsión amorosa que la precede y que es condición de esa visibilidad; “amar a otro ser significa desear su especie; es decir, el deseo con que él desea perseverar en su ser”.<sup>286</sup>

Y aquello que se desea, la especie, es “un ser –una cara, un gesto, un acontecimiento– que, sin parecerse a alguno, se parece a todos los otros”.<sup>287</sup> Un ser especial es un ser tal que es indiferentemente cada una de sus cualidades y que reniega, sin embargo, de ser identificado con ninguna de ellas; un ser *cual-se-quiera*.<sup>288</sup> Se trata de un ser que es *así*, no por ser indiferente a sus propiedades sino por ser *tal cual es*, porque no se deja reducir a ninguna clase o conjunto aunque participe de ellas y por no constituirse, tampoco, en un individuo de características excluyentes, fijado en una sustancia o

---

<sup>283</sup> *Ibíd.*, Pág., 73.

<sup>284</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 69.

<sup>285</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones. Op. Cit.* Pág., 74.

<sup>286</sup> *Ibíd.*, Pág., 74.

<sup>287</sup> *Ibíd.*, Pág., 76.

<sup>288</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 9.

diferencia específica, es decir, en una identidad. Se trata entonces de un ser que no conforma una “especie” o una clasificación y que no puede por tanto ser reducido a lo personal (la “persona es la captura de la especie y su anclaje a una sustancia para hacer posible la identificación”<sup>289</sup>); es, en cambio, un ser *singular*. Singular es, entonces, 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 y encuentra allí su *íntima exterioridad*, aquello que resulta a la vez *lo más común* y lo más impropio, el fundamento último que hace posible que la singularidad sea tal cual es y, por esto, deseable. Citamos:

Así la singularidad cualsea (lo Amable) no es jamás inteligencia de algo, de esta o aquella cualidad o esencia, sino sólo inteligencia de una inteligibilidad. Ese movimiento que Platón describe como *anamnesis* erótica, transporta el objeto no hacia otra cosa y otro lugar, sino a su mismo tener lugar, hacia la Idea.<sup>290</sup>

La Idea, este *topoi* que no designa un espacio en el que situar la especie de cada cosa, sino que anuncia más bien la diferencia originaria que hace posible “que el mundo sea, que cualquier cosa pueda aparecer y tener rostro, que existan la exterioridad, y el desocultamiento, como la determinación y el límite de cada cosa”<sup>291</sup> es, como dijimos, el lenguaje mismo. El lenguaje es, entonces, este principio último y sin fundamento que da lugar a la apertura del mundo; es la cognoscibilidad que hace posible el conocimiento de lo dado, la inteligibilidad que no es inteligencia de algo, que no significa nada propiamente, y que sin embargo hace posible la significación misma. Lo que la imagen de las cosas señalan en su especialidad es la posibilidad misma del mostrarse y ser dichas que, sin embargo, no puede decirse; anuncian en su visibilidad aquello que las hace posible, esto es, la lengua como presupuesto absoluto, que no puede ser pre-supuesto por una palabra que lo ponga debajo y lo objetive para decirlo. “No hay palabra para la palabra”,<sup>292</sup> como tampoco hay “nombre para el nombre”;<sup>293</sup> el lenguaje, lo único inmediato que media todo conocimiento para nosotros, sólo puede exhibirse en la imagen, en el gesto, en el rostro; sólo puede ser indicado como el lugar que hace posible la exposición y la apariencia, como el medio puro que anuncia el *ser-en-un-medio* del hombre y de todas las cosas.

---

<sup>289</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones. Op. Cit.* Pág., 76.

<sup>290</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 10.

<sup>291</sup> *Ibid.*, Pág., 16.

<sup>292</sup> Agamben, Giorgio, *La Potencia del Pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Pág., 30.

<sup>293</sup> *Ibid.*, Pág., 37.

Reconducir las imágenes a la Idea –“que no es en absoluto, como pretende la interpretación común, un arquetipo inmóvil, sino más bien una constelación en que los fenómenos se conciertan en un gesto”<sup>294</sup>– y comprenderlas a la luz de este horizonte, ya no como una cosa dada, inmóvil, sino como *specie* y gesto, implica devolverle, entonces, el movimiento constitutivo que ésta anuncia como su condición más suya. Es acercar este ser especial a una noción que la libere del estatismo y restituya, en su nombre, su ser más propio: *ser de continua generación y no de sustancia*. Es, en suma, liberar a la imagen de su orientación a un fin, pensar su exposición como la pura exhibición de un medio como tal, es decir, como la mostración del medio de la comunicación que siendo tal no comunica nada sino su propio carácter medial. “Ni valor de uso ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni acontecimiento personal, el gesto es el reverso de la mercancía, que deja que se precipiten en la situación los ‘cristales de esta sustancia social común’”.<sup>295</sup>

Es entonces un acontecimiento a la vez histórico y dinámico que remite, más allá de sí mismo, al todo vacío del que forma parte, es decir al lenguaje. El gesto no dice por esto propiamente nada sino que anuncia su propia cognoscibilidad y su imposibilidad de decir la apertura que lo hace posible:

El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero puesto que el ser-en-el lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje.<sup>296</sup>

A partir de lo dicho, entonces, a propósito de *Profanaciones y Medios sin Fin*, podemos reconducir el gesto a la especie que, como él, anuncia la exterioridad de aquello que al mostrarse patentiza el lugar que lo hace posible como apertura. “La especie de cada cosa es su visibilidad, es decir su pura inteligibilidad. Especial es el ser que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación”.<sup>297</sup> Lo dicho en esta cita en que se aúnan la cosa misma, su apariencia y su inteligibilidad patentiza, entonces, que el sentido de las cosas no es algo oculto tras la apariencia, que la cosa misma no es más un presupuesto realista e inefable que permanece velado al lenguaje, sino que coincide plenamente con él; es en él en donde tiene lugar su aparición y su cognoscibilidad y es por esto que la

---

<sup>294</sup> Agamben, Giorgio, *Medios sin Fin. Notas sobre la Política*, Valencia: Pre-Textos, 2001. Pág., 53.

<sup>295</sup> *Ibid.*, Pág., 68.

<sup>296</sup> *Ibid.*, Pág., 55.

<sup>297</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones. Op. Cit.* Pág., 73.

imagen señala, en su gestarse, “la apertura misma que está en cuestión en el lenguaje, que es el lenguaje”.<sup>298</sup>

Decir entonces que “la idea de una cosa es la cosa *misma*”<sup>299</sup> es volver las cosas a la propiedad más común que no puede, sin embargo, ser predicada; esto es: la de ser dichas, la de *ser-en* el lenguaje. Es recuperar las cosas, ya no en términos de un individuo inefable –*la* (esa, única) lámpara- ni tampoco en relación a un concepto –“lámpara”- sino en su singularidad *cualsea*, tal cual es y con todos sus posibles.

Cualsea no significa por tanto sólo (en palabras de Badiou): «lo sustraído a la autoridad de la lengua, sin nominación posible, indiscernible»; significa con más precisión esto que, manteniéndose [...] en el puro ser-dicho, justo y sólo por esto es inenunciable: el ser-en el lenguaje de lo no-lingüístico.<sup>300</sup>

Lo que esta *cualquieridad* agambeniana añade a lo singular es, entonces, un espacio vacío: expone las cosas en su condición misma de ser nombradas y, al hacerlo, las acerca a un umbral de indecibilidad, es decir, a la totalidad del lenguaje que no es sino puro vaciamiento e indeterminación. “Una singularidad más un espacio vacío no puede ser otra cosa que una exterioridad pura, una pura exposición”,<sup>301</sup> esto es: una imagen, un *eidós* o, quizás sea mejor decir, un *rostro*. Porque el rostro es la apropiación en el lenguaje de la apariencia de cada cosa, aquello que expone, en su visibilidad, la apertura que le da lugar mostrando, al mostrarse, el lenguaje mismo. Hay rostro y no mera apariencia, cuando aquello que se mira se siente revelado por el lenguaje, cuando ese ser expuesto recibe un nombre que trae a la palabra ya no sólo la exposición misma, sino el hecho de que su ser expuesto sea. Y es por esto, nos dice Agamben, que un objeto inanimado, una cosa, puede adquirir un rostro en el poema en el momento en que el signo poético quiere apropiarse de ese *eidós* y de la posibilidad misma de verlo y decirlo.

Y en ese deseo, es en el nombre donde se hace patente nuevamente este doble resto de inapropiabilidad de lo *impropio* que se anuncia, tanto en la des-identificación de las propiedades del rostro (en esta pura exposición, las cosas muestran, en su exterioridad, todas sus propiedades sin que ninguna le pertenezca esencialmente, sin poder distinguir ya aquello que le es propio de lo que es común) como en la inasibilidad de la apertura misma que ésta anuncia como el tener lugar del propio aparecer. El resto inasible que permanece oculto para el hombre es, entonces, este vacío que sostiene la apariencia; ya no es más *algo*

---

<sup>298</sup> Agamben, Giorgio, *La Potencia del Pensamiento. Op. Cit.* Pág., 20.

<sup>299</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 48.

<sup>300</sup> *Ibidem.*

<sup>301</sup> *Ibid.*, Pág., 43.

detrás de lo aparente lo que permanece vedado sino como dijimos el aparecer mismo. Así como los objetos son, para el fetichista, el límite que custodia lo inaccesible, la imposibilidad de apropiación que anuncia el rostro traza simultáneamente “la única posibilidad verdaderamente humana: la de apropiarse de la impropiedad como tal, la de exponer en el rostro la propia y sencilla impropiedad, la de caminar oscuramente en su luz”.<sup>302</sup>

Que el restituir las cosas a la impropiedad que se anuncia en su exposición -vuelta gesto, rostros, ser especial- sea también la *única posibilidad verdaderamente humana*, quiere decir entonces, que así y solo así podrán ser devueltas al uso común las cosas que han sido confinadas al espectáculo por el capitalismo más extremo. Restituir las cosas al uso común, implica liberarlas de su relación obligada a un fin (es decir liberarlas de su valor de uso), para entablar, en la imagen, la posibilidad de entrar en relación con un inapropiable que excede la utilidad y la propiedad personal, y que postula como objeto de deseo esta singularidad cualesquiera desapropiada de sus cualidades. Es entonces liberarlas de tener que ser un objeto de posesión, devolverlas al lenguaje donde tienen su lugar más propio; atender el *ser-así* in-diferente que su especialidad anuncia, y que no puede ser poseído porque ese *así* es el nombre del lenguaje mismo.

El hombre es el ser que, encontrándose en las cosas y únicamente en este encontrarse, se abre a lo no cósmico. E inversamente: aquél que, estando abierto a lo no-cósmico y únicamente por esto, está entregado irreparablemente a las cosas.

No-coseidad (espiritualidad) significa: perderse en las cosas, perderse hasta no poder concebir más que cosas. Y sólo entonces, en la experiencia de la irremediable coseidad del mundo, toparse con un límite, tocarlo.<sup>303</sup>

Es en las cosas, entonces, donde es posible hacer la experiencia del lenguaje mismo “sin dejar que lo revelador permanezca velado en la nada que revela, sino llevando el lenguaje al lenguaje mismo”,<sup>304</sup> esto es exponiéndolo –y no predicándolo– en la *specie*, en el gesto, en el rostro que revela la cognoscibilidad de las cosas, al mismo tiempo que la misteriosa posibilidad de su aparecer, de su puro tener lugar.

---

<sup>302</sup> Agamben, Giorgio, *Medios sin Fin. Op. Cit.* Pág., 84.

<sup>303</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 72.

<sup>304</sup> *Ibid.*, Pág., 53.



#### IV. *Noli me tangere*. La imagen, el gesto y el rostro en *Punctum*.

La prohibición que da origen al cristianismo, y que marca la imposibilidad de tocar la presencia del cuerpo ausente del dios resucitado, funda simultáneamente (si nos es dada la licencia para profanar el misterio sagrado), la impotencia que da lugar a la posibilidad de ver y de decir que está en el origen de la escritura moderna en general y de *Punctum* en particular. *Noli me tangere* anuncia la distancia inapropiable en que se funda el deseo por la imagen, deseo que abre a la palabra poética que no dice sino la pasión por la *especie* de la cosa, por su mera exposición. La productividad de esta frase bíblica para pensar la experiencia estética (explorada ya por Jean Luc Nancy<sup>305</sup>) radica en que ella figura la tensión entre deseo e inapropiabilidad en la que *Punctum* funda su especificidad. Es el carácter insustancial de la apariencia el que inaugura, en su imposibilidad de apropiación, la potencia del decir poético que se afana por traer a la palabra la distancia que hace posible el aparecer, su pura visibilidad y decibilidad, aunque no pueda ser dicha. Lo que el *noli me tangere* dice, entonces, es que la imagen nunca coincide plenamente con la cosa, con su materia; que su visibilidad sólo acontece en el espaciamiento y la distancia que se abre *entre* vidente y visible; y que esta distancia que hace posible la exposición es inapropiable por intangible. No puede tocarse lo visible, porque lo que la imagen expone no es una presencia o una sustancia sino un *eidos* incorpóreo e inasible que se gesta en la percepción.

Que es el deseo por la imagen de las cosas lo que está en el origen de la escritura poética de *Punctum* ha sido demostrado ya en los capítulos precedentes. Es la luz, el color y la sensación (es decir, aquello sobre lo que, no casualmente, Merleau-Ponty afirmaba que “no son por completo seres reales: sólo tiene, como los *fantasmas*, existencia visual”) lo que conmueve la palabra que afirma, así, su deseo por lo que permanece expuesto como distante. Dice el siguiente poema:

¿Qué, a vos también te gustaría  
ser un lanzallamas, llenarte  
la boca de kerosene azul  
y untar, si es que se dice así, en el balde  
un palo con un trapo en la punta  
llevártelo a la boca y escupir combustible  
entre los dientes para ver cómo el chorro prende fuego  
unos centímetros por encima

---

<sup>305</sup> Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Minima Trotta, 2006. Destacamos que esta cuestión del tocar y de lo tangible en Nancy ha sido largamente estudiada por Derrida, J: *El Tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

de la carne ajada de los labios?  
(v.I: 12.)

Siguiendo los aportes teóricos de Agamben podemos trasladar la distancia espacial -expuesta en el capítulo II dedicado al pensamiento de Merleau-Ponty- que la escritura de Gambarotta explora (como aquello que hace posible la visión, es decir, el “escenario” que a la vez reúne y separa al vidente y el visible impidiendo el contacto), a la lógica no espacial y sin embargo tópica que el lenguaje anuncia como la diferencia originaria que hace posible el decir y la mostración. La prohibición que da origen al misterio exponiendo la aporía de proximidad y distancia que toda imagen custodia (prohibición sagrada, que como tal, y siguiendo la etimología que traza el filósofo italiano, vela no por reunir, sino por mantener separados a los dioses y a los hombres), es el lenguaje mismo.

Retorna, de este modo, la pregunta que nos hemos repetido desde el comienzo de esta investigación: ¿es posible no salvar esta distancia, sino exponerla, recorrerla, indicarla? Una respuesta a este interrogante puede ser buscada en las nociones de *rostro* y de *gesto* que hemos expuesto. Gesto y rostro son el nombre de las imágenes que, reconducidas hacia este *topos utopos*, se liberan de su orientación a un fin para exhibir el medio como tal, que no comunica sino su propio carácter medial. Y es allí, en la escritura poética de *Punctum*, en donde las imágenes de la materialidades que se visibilizan ya no pueden ser comprendidas ni por su valor de uso ni por su valor de cambio. Las cosas que allí se exponen están emancipadas, aunque sea momentáneamente, de ser meras mercancías destinadas previamente al consumo, al intercambio o al espectáculo. Por fuera de la lógica que impone lo económico, en los poemas que componen esta obra sólo hay pérdida: pérdida de tiempo y de recursos.

Y es en esta singular economía, que el movimiento de la escritura poética hace visible, que es posible postular *otro modo de entrar en relación con las cosas* que excede tanto los límites del realismo, como los de la economía mercantil. Una relación que no pretende apropiarse de su objeto ni utilizarlo, sino que funda su potencialidad poética en el disfrute de la apariencia. La imagen recurrente de la televisión, por ejemplo, que permanece encendida incluso cuando la programación ha finalizado, por el mero goce que suscita la emoción sobre las cosas que provoca la oscilación del aire gris de su pantalla nevada, nos permite afirmarlo.<sup>306</sup> A lo largo de toda la escritura de sus versos el *pathos* del ocio que atraviesa a las cosas que allí se hacen presentes y al sujeto que las contempla, posibilita

---

<sup>306</sup> [...], nada/ hace suponer el final de la transmisión nocturna/ que ahora termina y deja/ la pantalla nevada/ trasladando a la penumbra del pasillo/ la oscilación de un aire gris que no provoca/ ninguna emoción salvo en las cosas. (v.I: 4).

una experiencia con lo visible centrada en sus detalles, cromatismo, irregularidades y nimiedades. Una relación lúdica y no utilitaria, en donde la mirada se detiene en las escenas más intrascendentes, a disfrutar de un sonido o una mínima distorsión en la percepción. Una voz poética, que se divierte “mirando el reflejo de su cara/ en el revés de una cuchara” (v.I: 7), anuncia más adelante:

....  
Eso sí que es bueno. Eso sí que es pandemonio.  
Eso sí que es mirar ceniza  
girar en un vaso de agua.

....  
Su ser: agua con cenizas.  
Agua con cenizas, cenizas  
que se diluyen en agua.

....  
Papel hecho cenizas  
con un encendedor.  
La ceniza con forma de diente  
que pierde esa forma  
en el vaso de agua.  
El fuego que forma  
ceniza que después  
se pierde en agua.

....  
(v.I: 24)

Y es en este modo singular de relación con la imagen de las cosas, que el movimiento de la escritura expone, donde quizás sea factible encontrar esa “idea” que nos faltaba para concertar los fragmentos de lo visible que se anuncian en el poema. Como si todos estos se constelaran en un eterno sábado de fiestas,<sup>307</sup> las imágenes de las cosas se vuelven inoperantes en el gesto mismo de la escritura que las convoca para celebrar su puro tener lugar. Las imágenes que habían sido escindidas de las cosas por el capitalismo más extremo (que coincide, según la historización de Agamben, con su fase espectacular), son aquí recuperadas como el verdadero objeto de deseo que guía la escritura. El poeta busca en las cosas la cifra de aquello inasible que se hace presente en ellas como distancia; y al hacerlo, éstas cobran el valor extraño de lo inapropiable, que excede a su utilidad y a

---

<sup>307</sup> En *Desnudez* Giorgio Agamben afirma que la fiesta (lo sabático judío como arquetipo de la festividad) coincide con la inoperosidad. Todo festejo implica una modalidad singular del hacer por medio de la cual todas las actividades ordinarias resultan emancipadas de su finalidad productiva. Citamos: “la fiesta no se define por lo que en ella no se hace, sino más bien por el hecho de que lo que se hace –que en sí mismo no es distinto de lo que se cumple cada día– es des-hecho, vuelto inoperoso, liberado y suspendido de su ‘economía’, de las razones y los objetivos que lo definen en los días laborales [...]”. Recuperamos esta noción entonces para exhibir una nueva modalidad del hacer que la escritura expone, donde las cosas y su imagen resultan liberadas de su orientación a un fin utilitario. Giorgio, Agamben, *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011. Pág., 162.

su propia presencia, convirtiéndolas, por ello, en amables. Restituir las cosas, en este gesto, a la impropiedad que se anuncia en su exposición implica liberarlas de tener que ser un objeto de posesión, devolverlas al lenguaje donde tienen su lugar más propio. Y es, también, devolver a la palabra su propiedad de ser el lugar en donde el encuentro entre deseo e inapropiabilidad se concreta, sabiendo que, como dice el poema: “prohibición de palabras/ igual prohibición de deseo” (v.II: 3) y que “cada uno sabe y hamaca el peso/ de sus párpados” (v.I: 41).

En esta suspensión de la utilidad de las cosas y de la palabra que ya no dice un objeto sino que se erige como el lugar deseante en el que mora toda imagen, lo que se abre como posible es una experiencia ética de la escritura. Dice Agamben:

[...] la única experiencia ética (que como tal no puede ser tarea ni decisión subjetiva) es ser la (propia) potencia, existir la (propia) posibilidad; exponer en toda forma su propio ser amorfo y en todo acto la propia inactualidad.<sup>308</sup>

A la decisión ética —que anunciábamos con los objetivistas en el primer capítulo— de escribir según la existencia del mundo y su visibilidad, de atender a la realidad y postularla como fundamento del decir poético; y a la dimensión que, con Barthes, adquiriría este término denotando un querer-vivir la fisura, aquello que escapa a la representación y a la significación, exponiendo un suplemento de deseo (de placer y de goce) que no puede escribirse y que sin embargo inscribe su presencia en el movimiento de su decirse, le agregamos, con Agamben, un nuevo alcance.

Al explorar la impropiedad e inoperosidad de las cosas indicando en ellas un suplemento de posibilidad que excede su potencia de pasar al acto al que podrían estar destinadas, lo que se expone en su imagen es su propia impotencia; las cosas exponen su potencia de no servir, su inutilidad, su reposo. Y al hacerlo, la palabra poética también se detiene a explorar su propia potencia; esto es, la posibilidad no de pensar algo (un objeto o un inteligible) sino su propia apertura, la posibilidad de pensar su propio tener lugar. En esta experiencia con la imagen de las cosas lo que se expone, simultáneamente, es una experiencia con el lenguaje poético mismo. Ya no sólo —como decíamos con Merleau-Ponty<sup>309</sup>— con su imagen o materia, ni tampoco sólo —como decíamos con Benjamin— con su imposibilidad (de traducir, de nombrar)<sup>310</sup>, sino más bien con su propia potencia

---

<sup>308</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 32.

<sup>309</sup> *Cfr.* Pág., 62.

<sup>310</sup> *Cfr.* Pág., 37-40.

como tal. Potencia de ser morada, pura apertura indecible capaz de acoger lo visible y su decibilidad, sin decir, sin embargo, transitivamente nada.

Con Barthes mostrábamos el modo como en la imagen que nota un instante de la percepción, el lenguaje se retrae para intentar producir un “efecto de real”<sup>311</sup> y hacer patente la presencia del referente, demostrando en este gesto la existencia de aquello que excede la mera presencia de lo dado e impone el silencio del comentario. A partir de los aportes de Agamben podemos afirmar, ahora, que con este mismo movimiento, paradójicamente, la escritura ensaya modos de exponer la visibilidad de aquello que siendo incorpóreo (la luz, el color, la sensación de lo percibido) hace posible lo visible y lo sensible y que sin embargo se revela como inasible para la palabra que intenta decirlo. De este modo, los poemas logran entablar una nueva relación con las cosas en términos de una apropiación de la irrealidad donde lo que se afirma simultánea y paradójicamente es su máxima realidad. Y en el mismo gesto, aunque inverso, afirmando la máxima realidad de las cosas, lo que se erige como el verdadero objeto de deseo es su máxima irrealidad.

Retorna en este punto, entonces, la pregunta que nos hacíamos al finalizar el capítulo III: ¿es posible pensar la imagen como un tercer término que conserve en sí ese resto de no-saber, de inapropiabilidad e indecibilidad que nos permitió postular, en *Punctum*, una relación con lo real? ¿Puede ella custodiar, en la tensión entre el poema y la realidad, la especificidad de la relación entre la escritura y lo real en la que *Punctum* funda la singularidad de su apuesta estética?

En la imposibilidad de nombrar que exponíamos con Benjamín, o “en el pudor del lenguaje frente a su referente”<sup>312</sup> que se anuncia en la crisis moderna de la representación, lo que queda por explorarse es el espacio que se abre entre nominación y afasia. Este espacio que la escritura poética de Gambarotta explora puede pensarse, desde los aportes de Agamben, como *pseudonimia*<sup>313</sup>; es decir, como un modo *otro* de nombrar, siempre imaginado, que no coincide necesariamente con el significante convenido sin más. Ante la imposibilidad de nombrar la singularidad de lo percibido, *Punctum* opta por la creación de imágenes; estas pseudo-cosas, que no coinciden del todo ni con la palabra ni con la materialidad de las cosas o su significado, se erigen como deícticos que señalan su puro tener lugar. Y es así, entonces, como deberemos comprender, también, la confusión de pronombres que enunciábamos como índices de una experiencia de *desujeción*, que se resuelve en la creación de imágenes. Imágenes que exponen pseudo-

---

<sup>311</sup> Cfr. Pág., 86 y 91.

<sup>312</sup> Agamben, Giorgio, *La Comunidad que Viene. Op. Cit.* Pág., 40.

<sup>313</sup> *Ibid.*, Pág., 39.

personajes que no coinciden del todo con ninguna figura humana u objetiva (el Cadáver por ejemplo) o que remiten a otras imágenes del pensamiento (Confucio) y a su disolución, a su vez, en otras imágenes que fisuran su unidad (Kwan-fu-tzu).

Porque ante la crisis del lenguaje y su poder de representación lo que se abre como posible es explorar modos de que la experiencia con las cosas se exponga entre nombre y pseudonimo; y a este tercer término, a este *entre*, *Punctum* lo encuentra en la imagen, en el fantasma, es decir en la creación de un ser especial. En este fantasear lo que se crea, como efecto, es una relación con la realidad postulada, ya no como una plenitud referencial, sino como un acontecimiento abierto, fisurado, que no puede representarse sino tan sólo imaginarse, figurarse. Y al hacerlo, la imagen ya no *reproduce*, sino que *produce* en su seno la presencia misma de *lo real* en la inapropiabilidad que custodia, en la proximidad y distancia que este *eidos* supone necesariamente.

La apuesta ética de esta escritura poética radica, entonces, en que propone una relación con lo visible en términos de una experiencia donde la cosa “permanece siempre expuesta y amurallada”,<sup>314</sup> es decir amable, deseable. Y en este encuentro, lo que el poema alcanza es, simultáneamente, como dice Agamben, su propia materia:

Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra. Quien nunca ha alcanzado, como en un sueño, esta lignaria sustancia de la lengua, a la que los antiguos llamaban ‘selva’, es, aunque calle, prisionero de las representaciones.<sup>315</sup>

---

<sup>314</sup> Agamben, Giorgio, *Idea de la Prosa*, Barcelona: Ediciones Península, 1989. Pág., 43.

<sup>315</sup> *Ibid.*, Pág., 19.

## Consideraciones finales

En esta investigación nos propusimos abordar teórica y analíticamente una problemática estético-filosófica que atraviesa gran parte de las producciones artísticas contemporáneas: la relación entre el poema y lo real, lo visible y lo decible. Esta problemática adquiere significativo interés en nuestra época, dado que las reflexiones teóricas en torno al lenguaje y la representación declararon imposible el realismo literario. Sin embargo, paradójicamente, obtuvieron como respuesta por parte de las producciones estéticas actuales una exacerbación de las técnicas realistas que insta, al menos, a problematizar su emergencia. Hemos decidido explorar esta tensión en *Punctum* de Martín Gambarotta, obra que ha ocupado y ocupa un lugar privilegiado en los debates de poesía argentina contemporánea (su reciente re-edición así lo indica), analizando en su escritura la problemática relación entre las palabras y las cosas. Relación singular a partir de la cual resultó posible pensar esta problemática general que excede lo literario, por un lado, y permite complejizar la teoría misma que nos ha permitido formularla, por el otro.

A lo largo de los cuatro capítulos que componen este trabajo de investigación hemos ido pensando y modulando el modo según el cual esta relación entre las palabras y las cosas acontece en la escritura poética que nos convoca. Para hacerlo, hemos vinculado la singularidad de esta escritura con los aportes que distintos filósofos y poetas contemporáneos hacen a esta problemática. Hemos optado por escribir una lectura; lectura que se propuso abrir el texto para enriquecer su comprensión, dejando que resuenen, en sus poemas, otras lecturas de otros textos que, teórica y/o poéticamente, nos han permitido recorrerlo.

En el capítulo I comenzamos explorando un movimiento poético –que tuvo lugar primariamente en Estados Unidos, en la década del ‘30– con el que Gambarotta decidió filiarse: el *Objetivismo*. Fue en este movimiento en el que la crítica encontró una denominación común para leer las diversas propuestas poéticas que se editaron en nuestro país en los años ‘90, y que sin embargo, algunos de sus textos programáticos y poéticos permanecen, al día de hoy, no sólo sin traducción al español, sino también sin ningún trabajo académico dedicado a pensar su apuesta. Recuperando lo dicho por Louis Zukofsky y Ezra Pound, indagamos en el *deseo* en que esta poética funda su esfuerzo; deseo de atender a la realidad, a lo particular, a la presencia de lo visible y de afirmar como necesario un criterio de objetividad en la escritura. Esta necesidad implica tanto un modo de ver (como un objetivo fotográfico) cuanto un modo de escribir (de manera que la forma del poema sea expresión objetiva de lo percibido).

Sin embargo, tras analizar cómo ciertos aspectos propuestos por el objetivismo eran recuperados en la escritura de *Punctum* (tales como: la fascinación por la visión, la escansión del verso y el uso de los dos puntos para depurar el significante como imagen singular de lo nombrado) notamos que la forma fragmentaria de esta poética denotaba una relación que excedía la mera objetividad. Concluíamos que la relación con lo visible que la escritura de *Punctum* de Gambarotta expone (en el fragmento, la impotencia de nombrar, la imposibilidad de traducir y en la co-fundación y confusión de la subjetividad de quien mira y escribe en relación a lo mirado), excede la relación distante entre un sujeto (completo en sí) y un objeto (también él total, disponible, comunicable sin residuos). Recuperando las consideraciones realizadas por Francis Ponge en torno a su método de escritura poética, pudimos configurar una diferencia teórica entre ‘los objetos’ y ‘las cosas’, y postular, a su vez, que en *Punctum* se da no una experimentación con los objetos, sino una *experiencia* con las cosas. En esta experiencia se anuncia un resto de indisponibilidad y una distancia inapropiable que los poemas no cesan de explorar.

En la impotencia de nombrar y de traducir el ser de las cosas a la palabra, ciframos –siguiendo los aportes de Walter Benjamin–, las marcas de una impotencia del lenguaje en general y de una puesta en cuestión de la concepción burguesa de la lengua, en particular. En la dificultad de decir la experiencia con las cosas que la escritura anuncia en la palabra que falta, indicamos los jirones de un encuentro con *lo real*, entendido como aquello intraducible que no cesa de exigir lo imposible, esto es: ser dicho.

Ante la impotencia de acceder al ser de las cosas por la palabra, señalamos que *Punctum* propone un retorno al primer encuentro sensible con éstas, deteniéndose y trazando en la escritura una *experiencia de la percepción*. En el capítulo II, recuperamos los aportes de Maurice Merleau-Ponty para pensar esta experiencia pre-objetiva cuyo *sentido* no puede ser buscado ni en el sujeto ni en el objeto sin más, sino en la *proximidad y distancia* que se abre entre quien mira y lo mirado. Señalamos el modo como la escritura poética de nuestro objeto de estudio recorre este espaciamiento (la *caratura* del mundo como escenario común que vuelve inminentemente reversibles los roles del vidente y el visible), exponiendo una mirada *impresionista* que se despliega a contrapelo de la significación y pone en cuestión la idea misma de representación. Indicamos que el *deseo* que motiva a esta escritura poética excede la mera presencia y existencia material del referente (las cosas), para detenerse o bien en aquello que sólo tiene existencia visual (el color, la luz), o bien en aquellas nociones abstractas sobre las que sólo podemos hacer experiencia en el acontecimiento de la percepción (el espacio, el tiempo).



Exploramos, además, el modo en el cual el espaciamento ontológicamente inscripto en el mundo sensible ritma perceptiblemente el sistema de la lengua. Acuñamos la noción de *gesto* para pensar la escritura como el lugar donde el acontecimiento de la percepción se hace visible, afirmando su sentido en el espaciamento invisible que marca la distancia entre las palabras que nos lo brindan. Analizamos las maneras en que la escritura de *Punctum* de Gambarotta expone el espaciamento originario que se abre *entre* las cosas, *entre* las palabras y *entre* quien mira y lo mirado, intentando volver visible, en la palabra, la invisibilidad de esta distancia ya sea mediante el uso de los puntos suspensivos, los cortes del verso y/o las imágenes que la evidencian. Señalamos, al mismo tiempo, que la escritura de *Punctum*, contra toda predicción teórica, despliega una experiencia con la materialidad misma de las palabras y su imagen, que se niegan a *anestesiarse* y ceder su lugar a lo significado, agregando, así, una nueva dimensión a esta fascinación por lo visible que atañe no sólo a lo que está más allá (o más acá) del lenguaje, sino también al lenguaje mismo.

En el capítulo III abordamos, siguiendo el pensamiento de Roland Barthes, el modo como el sentido de esta experiencia con la visibilidad de las cosas y el lenguaje se traza en la escritura deseante del poema. Recuperamos la categoría de *escritura* para pensar, en la escritura poética de Gambarotta, las huellas del deseo imposible por inscribir la distancia inapropiable que exponen las cosas, el cuerpo, los detalles e instantes de lo vivido, y los modos que estos poemas ensayan para señalar la fisura que produce el goce insignificable que suscitan. En un segundo momento y complejizando lo dicho por Merleau-Ponty, desarrollamos la noción de escritura como *gesto* que Barthes acuña en *Lo Obvio y lo Obtuso*. A esta categoría que anunciaba, según el fenomenólogo, la contemporaneidad del pensamiento y la palabra, y la intransitividad de un trazo en que se visibiliza la experiencia de la percepción que es allí puesta en imagen, con Barthes, logramos darle un nuevo alcance. Según este autor, la escritura como gesto no sólo señala la experiencia con la materialidad que la conmueve, sino también la presencia del cuerpo de quien la traza y que resulta gestado por ésta en el mismo instante de su decirse. Recuperamos esta categoría, entonces, para analizar la manera en que el cuerpo de quien escribe traza sus huellas en la escritura poética de *Punctum*, exponiendo un cuerpo mental y físicamente fatigado que inscribe su decir en el *tiempo-suspendido* del despertar, donde lo percibido no logra erguirse en una representación conciente que permita construir un saber sobre lo visto.

Retomamos, a su vez, la noción de *punctum* para situar la escritura poética del libro de Gambarotta en ese instante de la percepción en donde lo visible mira y hiere a quien depara en su imagen. Analizamos la manera en que la experiencia de la mirada conmueve, en *Punctum*, una pérdida ineluctable de la palabra que ya no puede representar lo visto; experiencia que es recuperada, en cambio, en una imagen *intratable* que visibiliza la presencia de una ausencia, haciendo saltar el *continuum* temporal, exponiendo, como marca de luz, lo irrecuperable del *esto ha sido*. Exploramos, también, cómo la escritura poética, emulando un dispositivo fotográfico, ensaya modos de visibilizar lo imposible de ser visto: lo ausente, lo invisible y lo inconsciente en que se sostiene todo acto de ver. Para esto, pusimos en relación la noción de *punctum caecum* acuñada por Merleau-Ponty con la de *punctum* barthesiano para dar cuenta del modo como, en esta relación visible con la realidad, se expone un encuentro fallido con lo real *traumático* que interrumpe el saber; encuentro que tan sólo puede ser señalado, en el límite de la nominación, con la exclamación “¡es eso!”. En esta relación con la imagen deseable de las cosas, indicamos que éstas no se erigen como objetos representables o meros referentes significables, sino más bien como el lugar en que se expone lo *intratable* de la realidad, el abismo indecible de lo real que fisura la unidad del sujeto, de su saber y de su decir.

Desarrollamos, finalmente, la noción de *notación* para dar cuenta del modo como la escritura fragmentaria anota un instante de la percepción que, paradójicamente, fortifica y aniquila al sujeto que lo experimenta. Analizamos el modo como en *Punctum* el sujeto se ausenta para mostrar la contundencia de la realidad de ese instante de la vivencia, exponiendo al hacerlo un encuentro con lo real que traza sus huellas en el silencio del comentario que impone el carácter inenarrable e innominable de lo vivido. Indicamos el lugar donde la experiencia punzante de lo visible y su carácter indecible fisura la unidad de la primera persona, produciendo una experiencia de *desujeción* de la voz poética y los personajes que la acompañan, que se traza en la indiferencia de los pronombres personales que la exponen. Finalmente concluimos que en esta relación con lo visible, lo que el gesto de la escritura figura es un sujeto de deseo; sujeto que desea aquello que acontece *entre* la percepción y la realidad y *entre* lo visible y lo representable.

Para dar cuenta de este tercer término que media *entre* presencia e inapropiabilidad, nos acercamos, en el capítulo IV, a las consideraciones que Giorgio Agamben realiza en torno a las nociones de *imagen*, *fantasma*, *gesto* y *rostro*. Tras analizar la especificidad teórica que supone la imagen interior –el fantasma– (en tanto que ser de generación y no de sustancia, que se erige como objeto de deseo, y que a su vez denota la

pulsión amorosa que lo precede y lo lleva a ex-ponerse figurando su propia inteligibilidad), exploramos el modo como la imagen emerge como cifra de un lugar inapropiable que hace sin embargo posible la exterioridad: el lenguaje mismo. Acuñamos las nociones de *rostro* y *gesto* (complejizando lo dicho con Barthes y Merleau-Ponty a propósito de esta última categoría) para indicar el momento en que las imágenes, reconducidas a su *puro tener lugar* en el lenguaje, se erigen como *singularidades cualsea* que, liberadas de su orientación a un fin, tan sólo exponen un medio como tal.

Tras lo abordado teóricamente, analizamos el modo como, en *Punctum*, la experiencia con las cosas se da en términos de un deseo por la imagen intocable (por insustancial) que custodia esa distancia inapropiable que funda la posibilidad del ver y del decir poético explorada continuamente por esta escritura. Afirmamos que lo que se anuncia como el verdadero objeto de deseo que motiva esta escritura poética es la imagen de las cosas, es decir, aquello que acontece en el espaciamiento que se abre *entre* vidente y visible y que no coincide totalmente con la materialidad de las cosas que expone. Recuperando esta nueva dimensión de la imagen que la teoría de Agamben propone, pudimos trasladar la distancia espacial –que con Merleau-Ponty anunciábamos como condición de posibilidad de la visión– a la lógica no espacial y sin embargo tópica que el lenguaje anuncia como la diferencia originaria que posibilita la mostración. Recuperamos la noción de *gesto* y *rostro* para dar cuenta del modo como la escritura de Gambarotta se propone indicar la distancia que la imagen custodia, reconduciendo el *eidos* de las cosas a ese *topos utopos* que las libera, momentáneamente, de su orientación a un fin. Emancipadas de su valor de uso y de cambio, en los poemas que componen *Punctum*, las cosas son recuperadas en el mero disfrute de la apariencia, exponiendo una relación lúdica con lo visible que no pretende apropiarse de su singularidad sino tan sólo celebrar su puro tener lugar.

En esta suspensión de la utilidad y de la transitividad de las cosas y de la palabra (que se erige como lugar deseante en que mora toda imagen), indicamos una experiencia ética de la escritura. Ética que excede la decisión de atender a la realidad –que enunciábamos con los objetivistas–, y que re-significa el deseo barthesiano de querer-vivir (en) la fisura de la representación. Experiencia ética que ahora se afirma en el deseo de ser la propia potencia, de explorar la potencia de las cosas (su poder-no pasar al acto) y del lenguaje poético (que puede no pensar *algo*, sino su propia apertura como tal). En esta experiencia ética con la imagen de las cosas, afirmamos que lo que se expone, simultáneamente, es una experiencia con el lenguaje mismo (ya no sólo con su

materialidad –como anunciamos en el capítulo II con Merleau-Ponty– ni tampoco sólo con su imposibilidad –como explicitamos en el capítulo I con Benjamin–).

Concluimos, finalmente, que es posible pensar la imagen como un tercer término que conserva en sí ese resto de no-saber, de inapropiabilidad e indecibilidad que nos permitió postular, en *Punctum*, una relación con lo real, custodiando, a su vez, la especificidad de la tensión que esta poética expone entre la escritura y la realidad. Ante la imposibilidad de nombrar (postulada con Benjamin) y la imposibilidad de representar (propia de la crisis moderna en la relación lenguaje-referente), lo que la escritura poética de Gambarotta explora es cómo recuperar la experiencia con las cosas entre nominación y afasia. A este *entre*, afirmamos, *Punctum* lo encuentra en la creación de imágenes deícticas (es decir, en un modo *otro* de nombrar que, con Agamben, postulamos en términos de pseudonimia) que no coinciden ni con la materialidad de las cosas ni con su significado. En esta creación de imágenes, indicamos, lo que se construye es una relación con la realidad postulada, ya no como una plenitud referencial, sino como un acontecimiento abierto, fisurado, que no puede representarse sino tan sólo imaginarse, figurarse. Al hacerlo, la imagen ya no *reproduce*, sino que *produce* en su seno la presencia misma de *lo real* en la inapropiabilidad que custodia, en *la proximidad y distancia* sobre la que se funda.

A lo largo de este recorrido teórico-analítico hemos intentado pensar el modo como, en esta poética, el gesto realista se ve excedido, en un intento por trascender la mera presencia de la realidad en busca de un posible encuentro con lo real, que sólo puede hallarse allí donde éste expone y produce una fisura (en las cosas, el lenguaje, el sujeto, el tiempo). Encontramos en la noción de imagen, entendida como tercer término que se sitúa *entre* vidente y visible, y *entre* lo visible y lo representable, una categoría heurística que posibilita una aproximación a esta problemática en general, y al modo como la misma se modula en la escritura poética de Gambarotta, en particular. Creemos, sin embargo, que la productividad de esta problemática y de las categorías que hemos desarrollado para pensarla no se agota en *Punctum* sino que puede rastrearse en un conjunto considerable de producciones poéticas argentinas contemporáneas.

La problemática relación entre el poema y lo real que hemos decidido abordar en esta investigación (en la específica relación entre las palabras y las cosas) a partir de la noción de imagen como cifra de una experiencia del *entre*, creemos que puede recuperarse, en una investigación futura, para pensar el modo como ésta se complejiza y se modula, ya no sólo en una experiencia con la materialidad sensible, sino en una experiencia de la temporalidad. Para continuar en la línea de esta investigación es que ya

contamos con la elaboración de un proyecto de doctorado (CONICET, 2011, en proceso de evaluación) en donde, ampliando la cuestión hacia otras escrituras poéticas argentinas contemporáneas, nos proponemos considerar la relación entre *lenguaje poético, imagen, experiencia de lo real y experiencia del presente*, especialmente en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi. Propusimos, a modo de hipótesis, que en Giannuzzi se manifiesta una relación particular entre la experiencia de lo real y del presente, la cual es susceptible de ser abordada desde la categoría de imagen; categoría que articula tanto la experiencia del resto inapropiable e indecible de lo real cuanto de la imposibilidad de asir el sentido del presente, de aquello que se fuga inmediatamente de la percepción de quien contempla. Postulamos, además, que esta problemática específica –en la que se tensiona la relación entre imagen, experiencia de lo real, experiencia del presente y los modos del decir poético– se expone y complejiza en las obras poéticas de Fabián Casas, Martín Rodríguez y en el resto de la producción poética de Martín Gambarotta no considerada en este trabajo de investigación. De este modo, logramos redimensionar los resultados obtenidos en el presente Trabajo Final de Licenciatura, dándole continuidad a este recorrido teórico-analítico.

## Bibliografía

### Bibliografía primaria

GAMBAROTTA, M. *Punctum*, Volumen I y II. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2004.

### Otros libros del autor.

\_\_\_\_\_ *Rapso + Angola*, Buenos Aires: Vox, 2004.

\_\_\_\_\_ *Sendo*, Bahía Blanca: Vox, 2000.

\_\_\_\_\_ *Refrito*, Santiago de Chile: Calabaza del Diablo, 2007.

### Entrevistas al autor

CORTIÑAS, G. “Entrevista a Martín Gambarotta” en

<http://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2009/08/entrevista-mg-14-de-julio.pdf>

ARROYO, G. “Entrevista al poeta argentino Martín Gambarotta” en

<http://revistahuacha.wordpress.com/2009/11/06/entrevista-al-poeta-argentino-martin-gambarotta/>

LIBERTELLA, M. “La Cámara Lúcida” en *Revista Ñ*, Buenos Aires: 16-08-2011.

### Antologías.

CARRERA, A. *Monstruos. Antología de la Joven Poesía Argentina*, Buenos Aires: FCA, 2001.

### Bibliografía Crítica sobre el Autor.

AULICINO, J. “Lo que Ocurre de Veras”, en

<http://ustedleepoesia2.blogspot.com/search?q=lo+que+ocurre+de+veras>

HELDER, D. “El Neobarroco en la Argentina”, en

<http://ustedleepoesia2.blogspot.com/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>

KAMENSZAIN, T. *La Boca del Testimonio*, Buenos Aires: Editorial Norma, 2007.

LLURBA, A. “*Punctum* de Martín Gambarotta: la Poética de la Punzada” en *Konvergencias Literatura*, Año III, n°10, 2009.

MALLOL, A. *El Poema y su Doble*, Buenos Aires: Simurg, 2003.

PORRÚA, A. “La Novedad en las Revistas de Poesía: relatos de una tensión especular” en

<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-11/3-porrúa-la-novedad-en-las-revistas-de-poesia.pdf>

\_\_\_\_\_ “Subjetividad y Mirada en la Poesía Argentina Reciente” en *Cuadernos del Sur* n°34, Bahía Blanca, 2004.

\_\_\_\_\_ “*Punctum*. Sombras Negras sobre una Pantalla” en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario.

PRIETO, M. *Breve Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: Taurus, 2006.

\_\_\_\_\_ “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: □ nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, en [http://www.proyectovox.org.ar/virtual\\_23.htm](http://www.proyectovox.org.ar/virtual_23.htm)

V.V. A.A, *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

### **Bibliografía general.**

AGAMBEN, G. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pretextos, 1995.

\_\_\_\_\_ “El Ángel Melancólico”, en *El pensamiento de los confines* N° 8. U.B.A, 2000.

\_\_\_\_\_ *El Lenguaje y la Muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia: Pretexto, 2008.

\_\_\_\_\_ *Idea de la Prosa*, Barcelona: Ediciones Península, 1989.

\_\_\_\_\_ *Infancia e Historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

\_\_\_\_\_ *La Potencia del Pensamiento*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

\_\_\_\_\_ *El Hombre sin Contenido*, Madrid: Editora Nacional, 2002.

\_\_\_\_\_ *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

\_\_\_\_\_ *La Comunidad que Viene*, Valencia: Pre-Textos, 1996.

\_\_\_\_\_ *Medios sin Fin. Notas sobre la Política*, Valencia: Pre-Textos, 2001.

\_\_\_\_\_ *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.

\_\_\_\_\_ *Signatura Rerum. Sobre el Método*, Buenos Aires: Hidalgo Editora, 2009.

ALLOA, E. *La Resistencia de lo Sensible. Merleau Ponty Crítica de la Transparencia*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.

ARISTOTELES. *Poética*, Buenos Aires: Leviatán, 1985.

BADIOU, A. *El Siglo*, Buenos Aires: Manantial, 2009.

\_\_\_\_\_ *Pequeño Manual de Inestética*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

BARTHES, R. *Lo Nentro*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

\_\_\_\_\_ *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Buenos Aires: Paidós, 2008.

\_\_\_\_\_ *El Placer del Texto y Lección Inaugural*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

\_\_\_\_\_ *El Grado Cero de la Escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

\_\_\_\_\_ *Roland Barthes por Roland Barthes*, Venezuela: Monte Ávila, 1992.

\_\_\_\_\_ *Lo Obvio y Lo Obtuso*, Buenos Aires: Paidós, 2009.

\_\_\_\_\_ *La Preparación de la Novela*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

\_\_\_\_\_ *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.

\_\_\_\_\_ *S/Z*, Madrid: Siglo XXI, 1997.

\_\_\_\_\_ *Fragments de un Discurso Amoroso*, México D.F: Siglo XXI Editores, 1999.

\_\_\_\_\_ *Crítica y Verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.

- *El grano de la Voz. Entrevistas 1962-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- BATES, M. *Mitologías del Yo. El poeta Wallace Stevens*, Buenos Aires: Fraterna, 1985
- BENJAMIN, W. *Ensayos Escogidos*, México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- BERMAN, M. *Todo lo Sólido se Desvanece en el Aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.
- BLANCHOT, M. *El espacio Literario*, Buenos Aires: Paidós, 1969.
- BONNEFOY, Y. *La poética de Mallarmé*, Córdoba: Ediciones del copista, 2002..
- *Sobre el origen y el sentido*, Córdoba: Alción, 2002.
- *Lugares y Destinos de la Imagne*, Buenos Aires: Cuenco del Plata, 2007.
- CAPELLE, P. *Fenomenología Francesa Actual*, Buenos Aires: UNSAM, 2009.
- CARRERA, A. *Nacen los otros*, Rosario: Baetrix Viterbo, 1993.
- CASTRO, E. *Giorgio Agamben. Una Arqueología de la Potencia*, Buenos Aires: UNSAM, 2008.
- COCCIA, E. *La Visa Sensible*, Buenos Aires: Marea, 2011.
- COLLI, G. *Filosofía de la Expresión*, Madrid: Siruela, 1996.
- COLLINGWOOD-SELBY, E. *Walter Benjamin: La Lengua del Exilio*, en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Colinwood/la%20lengua%20del%20exilio.pdf>
- CUETO, S. *Seis Estudios Girrianos*, Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.
- DEL BARCO, O. *La intemperie sin fin*, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- *El Abandono de las Palabras*, Buenos Aires: Letra Viva, 2010.
- DELEUZE, G. *Foucault*, Buenos Aires: Paidós, 2005.
- *Deseo y Placer*, Córdoba: Alción Editora, 2006.
- *La Literatura y la Vida*, Córdoba: Alción Editora, 2006.
- *Crítica y Clínica*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- *Qué es la Filosofía*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- DERRIDA, J. *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1978
- *La Escritura y la Diferencia*, Barcelona: Antrophos, 1967.
- *El Tocar, Jean-Luc Nancy*, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- DE SOUZA CHAUI, M. *Merleau-Ponty. La Experiencia del Pensamiento*, Buenos Aires: Colihue, 1999.
- DIDI-HUBERMAN. G. *Lo que vemos lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 2010.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- *Ante la Imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia: CENDEAC, 2010.
- “Cuando las imágenes tocan lo real” en [http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)



- *La Imagen Superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: ABADA Editores, 2009.
- ENAUDEAU, C. *La Paradoja de la Representación*, Edición Electrónica: [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- FOSTER, H. *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de Siglo*, Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- FOUCAULT, M. *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008.
- *El Pensamiento del Afuera*, Valencia: Pre-Textos, 2004.
- *Qué es la Ilustración*, Córdoba: Alción Editora, 1996.
- *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996.
- *Marx, Freud, Nietzsche*, Madrid: Anagrama, 1970.
- *Entre Filosofía y Literatura*, Barcelona: Paidós, 1999.
- FRIED, M. *El Punctum de Roland Barthes*, Murcia: Infraleves, 2008.
- GARCIA, L. *Políticas de la Memoria y de la Imagen*, Santiago: TEHA, 2011.
- GENOVESE, A. *Leer Poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires: FCE, 2011.
- GIORDANO, A. *Roland Barthes. Literatura y Poder*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- (compilador) *Los Límites de la Literatura*, Rosario: UNR, 2010.
- GIRRI, A. *Notas sobre la Experiencia Poética*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1983.
- GOMBRICH, E y otros. *Arte, Percepción y Realidad*, Barcelona: Paidós.
- GOMBROWICZ, W. *Contra los Poetas*, Madrid: Sequitur, 2006.
- HEIDEGGER, M. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona: Ariel, 1983.
- “La cosa” en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Odós, 1994.
- *De Camino al Habla*, Barcelona: Odós, 1987.
- HENRY, M. *Fenomenología de la Vida*, Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- HESS, W. *Documentos para la Comprensión del Arte Moderno*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- JAY, M., *Cantos de Experiencia. Variaciones Modernas sobre un Tema Universal*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- LACAN, J. *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 2003.
- *Intervenciones y Textos 2*, Buenos Aires: Manantial, 2001.
- LACOUÉ-LABARTHE, F. *La Poesía como Experiencia*, Madrid: Arena Libros, 2009.
- LINK, D. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- MALLARMÉ, S. *Variaciones sobre un tema*, México: Vuelta, 1993.
- MATTONI, S. *El cuenco de plata*, Buenos Aires: Interzona, 2003.
- *El Presente*, Córdoba: Alción Editora, 2008.
- (Comp.) *Para el Cielo Estrellado. Temas de Poesía Argentina*, Córdoba: Alción, 2011.
- MENDOZA TOVAR, J. A. “La Reposición del Sentido desde un Concepto Ontológico de Cultura. Ensayo sobre Merleau-Ponty”, en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mendoza55.pdf>.

- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenología de la Percepción*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
- *Lo Visible y lo Invisible*, Barcelona: Seix Barral, 1966.
- *El Ojo y el Espíritu*, Barcelona: Paidós, 1986.
- *El Mundo de la Percepción. Siete Conferencias*, Buenos Aires: FCE, 2008.
- *La Prosa del Mundo*, Madrid: Taurus, 1971.
- MILNER, J-C. *Los Nombres Indistintos*, Buenos Aires: Manantial, 1999.
- *El Paso filosófico de Roland Barthes*, Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- MILONE, G. “Imposibilidad y Experiencia poética” en *Nombres. Revista de Filosofía* N° 24, Córdoba: Alción Editora, 2010.
- “Pensamiento y Poesía” en *Nombres. Revista de Filosofía* N° 22, Córdoba: Alción Editora, 2008.
- MONTELEONE, J. “Figuraciones del objeto: Girri, Gianuzzi, Padeletti, Gola”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé, 2004.
- NANCY, J-L. *Noli me Tangere. Ensayo sobre el Levantamiento del Cuerpo*, Madrid: Mínima Trotta, 2006.
- *Ser Singular Plural*, Madrid: Arena Libros, 2006.
- *Un Pensamiento Finito*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002.
- *Corpus*, Madrid: Arena Libros, 2003.
- NIETZSCHE, F. *El libro del filósofo*, Madrid: Taurus, 2000.
- *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*, Madrid: Tecnos, 1998.
- O’LEARY, P. “The Energies of Words” en <http://www.poetryfoundation.org/journal/article.html?id=181672>.
- PACELLA, C. *Muerte e Infancia en la Poesía de Arturo Carrera*, Córdoba: Ediciones Recovecos, 2008
- *El Motivo es el Poema. Poéticas de la Modernidad en Girri*, Córdoba: Alción, 2009.
- PELBART, P. P. *Filosofía de la Deserción*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- PEZZONI, E. *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- PLATÓN, *Diálogos*, México: Universidad Nacional de México, 1988.
- PONGE, F. *Métodos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- POUND, E. *El ABC de la Lectura*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968.
- ROSSET, C. *El Principio de Crueldad*, Valencia: Pre-Textos, 1994.
- *Lo real. Tratado de la idiotez*, Valencia: Pre-textos: 2004.
- SCHLEGEL, F. *Poesía y filosofía*, Madrid: Alianza, 1994.
- SIMON, G. *Las Semiologías de Roland Barthes*, Córdoba: Alción Editora, 2010.
- SLOTERDIJK, P. *Venir al Mundo, Venir al Lenguaje*, Madrid: Editora Nacional, 2002.
- SOLLERS, P. *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia: Pre-textos, 1978.
- STEVENS, W. *Adagia*, Barcelona: Ediciones Península, 1986.

- \_\_\_\_\_ *El Ángel Necesario. Ensayos sobre la Realidad y la Imaginación*, Madrid: Visor Distribuciones SA., 1994.
- \_\_\_\_\_ y otros, *El poeta y su trabajo III*, Puebla: Universidad Autónoma
- VAUDAY, P. *La Invención de lo Visible*, Buenos Aires: Letra Nómada, 2009.
- VERA, D. *Investigaciones Estéticas*, Córdoba: Alción, 1991.
- VIDARTE, P. *¿Qué es Leer? La Invención del Texto en Filosofía*, Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- V.V. A.A, *Belleza y Realidad*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- V.V. A.A, *El Banquete. Revista de Literatura N° 10*, Córdoba: Alción Editora, 2010.
- ZUKOFSKY, L. *Propositions + The Collected Critical Essays*. EEUU: Wesleyan University Press, 2000.



# Índice

## Introducción. Lo visible y lo escribible.

I.1. Introducción al tema a desarrollar y formulación del problema de investigación.....	1
I.2. Antecedentes y precisiones sobre el <i>corpus</i> considerado.....	4
I.3 Hipótesis, objetivos y alcances de este estudio.....	9

## Capítulo I. La experiencia poética con las palabras y las cosas. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de W. Benjamin y el *objetivismo* norteamericano.

I. De las palabras y los objetos a las palabras y las cosas.....	13
I. 1. De las palabras y los objetos: el objetivismo norteamericano. Los casos Louis Zukofsky y Ezra Pound.....	14
I. 2. ¿De las palabras y los objetos o de las palabras y las cosas? El caso “Martín Gambarotta”..	21
II. Tomar partido por las cosas.....	24
III. El lenguaje y las cosas.....	29
III. 1. La lengua de las cosas y el nombre, lo perdido del hombre.....	33
IV. Ensayar lo imposible.....	37

## Capítulo II. La experiencia de la percepción de las cosas. Una aproximación a *Punctum* desde el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty.

I. Indagaciones sobre el sentido.....	41
I. 1. El arte y la experiencia sensible del sentido del mundo.....	42
II. La experiencia pre-objetiva de la percepción.....	43
II. 1. La experiencia pre-objetiva de la percepción en <i>Punctum</i> .....	47
III. El misterio de la expresión. Lo visible y lo invisible.....	56
III.1. El misterio de la expresión. Lo visible y lo invisible en <i>Punctum</i> .....	59

## Capítulo III. La experiencia del cuerpo en la escritura poética. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de Roland Barthes.

I. Deseo y escritura.....	64
I.1. Escribir (en) la fisura.....	65
II. La escritura como gesto o el gesto de la escritura.....	69
II. 1. De la escritura como gesto o del gesto de la escritura en <i>Punctum</i> .....	71
III. La noción de <i>Punctum</i> .....	75
III. 1. Los <i>punctums</i> de <i>Punctum</i> .....	79
IV. La notación.....	84
IV. 1. <i>Punctum</i> y la notación.....	87

## Capítulo IV. La experiencia de la imagen en la escritura poética. Una aproximación a *Punctum* desde los aportes de Giorgio Agamben.

I. La escritura y el fantasma.....	92
II. Desear lo inapropiable. Lo amable y el fantasma.....	93
III. Desear lo Indecible. La imagen, el gesto y el rostro.....	97
IV. <i>Noli me tangere</i> . La imagen, el gesto y el rostro en <i>Punctum</i> .....	103

Consideraciones finales.....	109
------------------------------	-----

Bibliografía.....	116
-------------------	-----