

DOSSIER

***Poesía latinoamericana en el siglo XXI:
tendencias, tensiones***

“COMO SI HUBIERA QUERIDO ESCRIBIR ‘MMM, NO SÉ’.”

UNA EPISTEMOPOÉTICA EN EL *LEXIKÓN* DE SERGIO RAIMONDI

“AS IF HE HAD WANTED TO WRITE 'MMM, I DON'T KNOW'.”

AN EPISTEMOPOETICS IN SERGIO RAIMONDI'S *LEXIKÓN*

Sara Bosoer

Universidad Nacional de La Plata - IdIHCS

Doctora en letras (UNLP), docente e investigadora en la FAHCE (UNLP). A partir de La vanguardia plebeya de Nicolás Olivari (1919-1929) (2012), investigó una tradición de lo plebeyo en la poesía argentina, así como una serie de problemas de teoría y crítica de poesía contemporánea, comunicados en diversos ensayos y artículos. Tiene una extensa trayectoria en enseñanza de la literatura en la escuela primaria, una producción artística de poesía y dibujo, e integra el proyecto editorial Todas las fiestas de mañana.

Contacto: sarabosoer@gmail.com

ORCID: 0009-0001-4484-4489

DOI: [10.5281/zenodo.18022092](https://doi.org/10.5281/zenodo.18022092)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Poesía argentina contemporánea**Ritmo**Epistemopoética**Pensar del poema**Sergio Raimondi*

La principal hipótesis de este trabajo lee Lexikón (2022) de Sergio Raimondi, como una epistemopoética: un pensar sobre la experiencia de conocer y su historicidad cuyas condiciones de posibilidad están dadas por la escritura del poema. La noción permite diferenciarlo tanto de una mera epistemología como de un experimento procedimental con los géneros discursivos. Con “pensar” se busca conceptualizar las interrelaciones específicas que condensa una escritura, específicamente, la que se detecta entre lo que pulsa el ritmo y ciertas articulaciones que devienen formas en el lenguaje. Leer el ritmo, entendido como noción operatoria y excedente afectivo, y las formas, comprendidas como formaciones, lleva a reconocer un modo de pensar que consiste en un constante componer relaciones. A su vez, estas articulaciones subrayan que cualquiera sea la discusión epistemológica que se esté dando, siempre estará tramada por luchas que buscarán imponer algún orden para el mundo. Desde este énfasis polémico Lexikón revisa, simultáneamente, algunos presupuestos dominantes sobre lo poético y sobre la producción de conocimiento, que en su perspectiva son inescindibles. Leer así una zona de la poesía contemporánea permite revisar problemas teóricos y críticos claves en los estudios especializados y ampliar el espacio de discusión.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Contemporary Argentine Poetry**Rhythm**Epistemopoetics**The Poem's Thought**Sergio Raimondi*

The central hypothesis of this paper reads Sergio Raimondi's Lexikón (2022) as an epistemopoetics: a mode of thinking about the experience of knowing and its historicity, whose conditions of possibility are given by the writing of the poem. This notion allows us to distinguish it both from a mere epistemology and from a procedural experiment with discursive genres. By “thinking,” the aim is to conceptualize the specific interrelations condensed in a poetic writing, particularly those detected between the pulse of rhythm and certain articulations that become forms in language. Reading rhythm—understood as an operative notion and affective surplus—and forms—understood as formations—leads to recognizing a mode of thought that consists in the constant composition of relations. At the same time, these articulations underscore that any epistemological discussion is always interwoven with struggles seeking to impose some order upon the world. From this polemical emphasis, Lexikón simultaneously revisits dominant assumptions about the poetic and about the production of knowledge, which in its perspective are inseparable. Reading this zone of contemporary poetry in such terms makes it possible to reconsider key theoretical and critical problems in specialized studies and to expand the space of discussion.

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

1. “Se trata de negar la certeza de que la sensibilidad / sea ajena al impulso científico” (2022: 237)

Hay una historia que es bastante conocida entre quienes leen la obra de Walter Benjamin: la de su romance con Asja Lacis. Los detalles de este vínculo quedaron testimoniados en cartas, en los diarios personales y en los diversos relatos de sus amigos. El impacto que ese acercamiento tuvo en Benjamin parece haber encontrado una síntesis en la dedicatoria de *Calle de mano única*: “Esta es la calle de Asja Lacis, la ingeniera que la ha abierto en el autor” ([1928]).

Con esos materiales, en *Lexikón* (2022) Sergio Raimondi compone la entrada que lleva como título “ААЦИС, АННА”, el nombre de Asja Lacis en cirílico. Si la relación ha sido especialmente estudiada como paradigmática de los intercambios intelectuales durante las primeras décadas del siglo XX¹, aquí permite enfatizar un aspecto eludido en la historia de la ciencia y del conocimiento en Occidente: la variable afectiva. Más allá de que, en su sentido más convencional, este podría ser el único poema de amor en todo el libro, es decir un poema dedicado a los efectos del enamoramiento o al malentendido constitutivo del vínculo entre amantes², lleva nuestra atención hacia una dimensión muy presente en el resto de las entradas. En *Lexikón*, lo afectivo junto con aquello que se sitúa fuera del cálculo de la razón y fue soslayado o borrado de los relatos sobre la producción de conocimiento o del desarrollo científico se incorpora como primordial. Los versos finales de la entrada explicitan ese movimiento:

¹ La relevancia de este vínculo además de ser señalada por la bibliografía especializada en la obra de Benjamin, dio lugar a diversas producciones artísticas. En 2024, con motivo de los 100 años de ese encuentro se realizó un congreso internacional en Capri y una muestra que puede consultarse en www.benjaminlacis24.net

² A la vez, son diversas las formas del amor que pueden detectarse en las entradas (el amor erótico, el amor al lenguaje y las conexiones entre ambos, el amor como concepto o como motivo del arte, etc.); así como su presencia parcial a través de escenas o imágenes donde resuenan alguna de sus manifestaciones.

Ah, pasar de revisar incunables en la hemeroteca
a escribir sobre los carteles de la vía pública
las postales y el diseño de las vidrieras fue entonces
la mayor declaración de amor; insuficiente, obvio. (2022: 187)

Si la idea moderna y vigente de poesía se asocia a la expresión de un yo y a la experiencia que lo afecta, *Lexikón* concentra su impulso en la pregunta por la experiencia de conocer, y la modula como un problema que no deja de repicar, constante, cuando se busca pensar el presente. Ahora, indagar qué implica esta particular modulación exige el despliegue de más de una pregunta. En el libro la cuestión se configura como determinante para la cultura y persistente en el transcurso de la historia. Pero, a su vez, se inscribe en un pensamiento sobre lo contemporáneo donde resuena aquello que hay de nuevo en nuestros modos cotidianos de conocer, intensamente tocados por la tecnología digital.

Un "lexicón" es una variante de diccionario. Con más precisión: es un vocabulario integrado por una selección de términos vinculados a través de su uso. A partir de explorar esta lógica, en *Lexikón* cada poema se presenta como una entrada ordenada alfabéticamente por su título que el índice especifica como "términos y materias", nominación que es de por sí una indicación de lectura. De allí que el libro desajusta, por lo menos un poco, la descripción de lo que se espera encontrar en un poemario. No es una reunión de poemas sueltos, ni una composición de series, aunque las entradas pueden leerse sueltas o siguiendo probables series. Si atendemos a la presencia del libro, a su materialidad, es la pulsión enciclopédica que construye un orden para el saber lo que adquiere relevancia. Empiezo, entonces, por introducir una hipótesis: *Lexikón* es una epistemopoética³. Esto no sería una mera epistemología (un estudio sobre cómo se produce y valida el conocimiento) que habría optado, en una emulación de las experimentaciones vanguardistas y un desafío a la

³ La invención del concepto *epistemopoética* me permite interrogar la separación histórica entre el arte y la producción de conocimiento, y surgió en el cruce de dos lecturas. Por un lado, el antropólogo brasileño Viveiro de Castro usa la expresión "epistemología estética" (2013: 28) para explicar la forma de conocer chamánica, y su contraste con la distinción occidental entre ciencia y arte. En su análisis, para el pensamiento occidental la producción de conocimiento es un privilegio de la ciencia que aspira a una explicación objetiva de los fenómenos; mientras que el arte suele ligarse a la experiencia y a una idea de subjetividad por la cual es subvalorada, en comparación con la ciencia, como modo de conocer. En el pensamiento chamánico, esta distinción no tiene lugar. Por otro lado, fue sugerente la palabra que inventa Benjamin para titular el prólogo de *El origen del Trauerspiel alemán*: "Prólogo epistemocrítico" (2006), donde a su vez problematiza la cuestión del saber y el arte.

división en géneros discursivos, por escribirse con los medios del poema: el verso y una serie de recursos formales. No se trata de una experimentación procedimental. Tampoco sería exactamente una indagación filosófica sobre el conocer. Aunque posibles, ninguna de las dos descripciones sería del todo pertinente, básicamente, porque en el libro se desenvuelve lo que buscaré precisar como un pensar sobre la experiencia de conocer y su historicidad, solo posible en un poema.

La idea de que en el poema hay un pensar o, aunque no es lo mismo, que el poema piensa, también está desprendida de su tradición filosófica y busca, más bien, conceptualizar las interrelaciones específicas que condensa una escritura, como la que se detecta entre lo que pulsa el ritmo y ciertas articulaciones que devienen formas en el lenguaje. Por un lado, esta formulación está en diálogo con el desarrollo de Benjamin en torno a la forma interior y a “lo poetizado” (2007: 108-130). Su principal pertinencia reside en que se distancia del modo de leer que separa forma de contenido, vida, mundo o cultura de poema, sujeto de sociedad⁴. Esto se expande con los desarrollos de Meschonnic sobre una teoría del lenguaje inscrita en la teoría crítica. En esa búsqueda, retoma la idea de un “pensamiento de la interacción” (2000: 41), y del “continuo” entre afecto/concepto, cuerpo/lenguaje, lengua/pensamiento (2000:18)⁵. En

⁴ Benjamin, en su ensayo “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”, recupera de Goethe la noción de *Gehalt*, traducida como “contenido”, pero para referir específicamente al contenido que lleva en sí la forma (2007: 108). Estrecha esa relación con la fórmula “forma interior” para referirse a una figura específica que se concreta en cada poema como consecuencia de la unidad forma/materia. Una unidad que no puede entenderse separada de la “estructura espiritual-sensorial del mundo del cual el poema nos da testimonio” (2007: 110). Esta unidad es una configuración de la escritura y Benjamin la identifica como “lo poetizado”: “En tanto que categoría de la investigación estética, lo poetizado se distingue de modo decisivo respecto del esquema de forma-materia en que preserva la unidad estética y, en vez de separarlas, expresa su necesaria conexión inmanente” (2007: 108-109). Para una aproximación a este ensayo, conocer cómo dialoga con el resto del pensamiento de Benjamin, y precisar nociones como “vida”, véase el estudio detallado de Diego Fernández en “Lo poetizado del poema” (2021: 125-164).

⁵ En cuanto al ritmo, *Lexikón* me lleva a insistir en conceptualizarlo como una noción operatoria, lo cual es factible si partimos de su acepción preplatónica de “organización del movimiento” de acuerdo con las revisiones de Benveniste y de Meschonnic. En ese diálogo se sitúa una teoría del lenguaje emancipada del predominio del signo y del paradigma de lo discontinuo en tanto “vías para reformular descripciones dicotómicas como sonido/sentido; forma/contenido; voz/escritura; cuerpo/lenguaje; racional/irracional; entre otras” (Bosoer, 2022). Ahora bien, en la epistemopoética el desplazamiento es necesariamente mayor porque se orienta a integrar tanto lo continuo como lo discontinuo marcado por el lenguaje. Insistiremos

esta trama, atender al pensar del poema es atender a ese continuo y a su específico modo de constituirlo y constituirse en él.

Así, la intervención epistémica concentra una intensidad propia de esta escritura –en tanto profundiza un modo de escribir que ya se había configurado en *Poesía civil* (2001)⁶– que consiste en un constante hacer relaciones, en un énfasis en la potencia de la relación como modo de pensar. En su articulación con el conocimiento se manifiesta como un cuestionamiento a la compartimentación de la vida en esferas separadas, y en el ritmo que predomina junto con los contrarritmos que lo interfieren. Esta configuración rítmica condensa la historicidad del poema como pulsación allí donde los síntomas del malestar y del conflicto conviven con las versiones que tienden a suprimirlos o construir explicaciones reparadoras⁷. Dicho de otro modo: el libro,

en que, en una búsqueda de revisión de dicotomías, las entradas se orientan por no perder el conflicto que se escamotea en cada ordenamiento.

⁶ La palabra “profundiza” no es casual. Bien podría leerse el *Lexikón* en tanto parte de un proyecto, incluso abordarse algunas de sus entradas, como una reescritura de *Poesía civil* –p.e. “¿Qué es el mar?” (2001) y “Mer, Paysages, de” (2022)–. En un desarrollo de esta línea de lectura habría que sumar la “Nota” que Raimondi escribe para su reedición en 2010, cuando el segundo libro ya está en proceso. Copio un fragmento donde elabora una síntesis de esa búsqueda en clara sintonía con nuestra lectura de *Lexikón*: “La hipótesis equívoca, imprudente y ambiciosa de que la poesía podría reponer un método apto para superar los ámbitos disciplinares del saber, desde la estimación de materiales, lenguajes y perspectivas discordantes que incluya la perspicacia de un Andrés Ventura Gamero convencido de que nadie pisó nunca la luna (por lo menos esa que pasa sobre el Saladero), anima acá cada período sintáctico” (2010: 15). Si bien puede abordarse el *Lexikón* aislado del resto de la producción, y esto subrayaría la inscripción de los poemas en una agenda que empieza a configurarse como matriz filosófica del presente, situado dentro de los márgenes que dibuja una firma de autor, relacionado con *Poesía Civil* y, más aún, con los diversos ensayos, lo que aparece es una profundización y despliegue de líneas que ya estaban planteadas. La evidencia de un pensamiento, digamos, “raimondiano”.

⁷ La “intensidad” como noción retoma y expande el uso que le da Oscar Terán cuando piensa en “los modernos intensos” (1997) de la cultura argentina. Aunque en el párrafo la uso para calificar un modo de escribir, en la perspectiva de este trabajo no hay procedimiento ni técnica que pueda separarse de las relaciones sociales, es decir que configuran y son configurados por afectos, percepciones, valores, etc. Ese modo de vivir la modernidad, que hoy reconocemos como hegemonía capitalista, testifica un tipo de sentimiento que puede rastrearse, por supuesto con innumerables variables, en una serie de escrituras argentinas desde el siglo XX hasta el presente. Se trata de una insistencia que en trabajos previos vinculé con lo “plebeyo”, puesto que es el término con el cual se identificó esa incomodidad en las primeras décadas del siglo pasado. Si bien no es el propósito de este trabajo fundamentar la inscripción de este corpus en lo plebeyo, se detectan una serie de rasgos que, por lo menos, dejan abierta la pregunta: el vínculo con lo moderno que describo como “intenso” con Terán, o como cuestionamiento a la idea de totalidad; la posición antagonista que

inmerso en una conversación con lo contemporáneo, modula un pensamiento sobre un conjunto de problemas enredados en esa experiencia del conocimiento, y de este modo, restablece su dimensión política. Lejos de intentar una reflexión abstracta o trascendente sobre el conocimiento a través del ritmo y de las relaciones que articula, enfatiza que cualquiera sea la discusión epistemológica que se esté dando, siempre estará tramada por luchas que buscarán imponer algún orden para el mundo. Todo lo cual implica que habría en *Lexikón* un modo de hacer formas, es decir, de formación, que tiende a relacionar materiales heterogéneos; pero cuya heterogeneidad está definida por lógicas que, en el mismo movimiento, la construcción de la forma interroga.

Desde este énfasis polémico revisa, simultáneamente, algunos presupuestos dominantes sobre lo poético y sobre la producción de conocimiento, que en su perspectiva son inescindibles. A la vez, apunta hacia un saber que no necesariamente hallará su lugar en el discurso, aunque en el movimiento de la lectura intentemos su enunciación.

En nuestra hipótesis, al liberar al ritmo de su sentido exclusivamente métrico y prosódico, sobresale su cualidad de excedente afectivo⁸. La incitación interpretativa de este excedente implica prestar atención a lo que las palabras arrastran e impulsan. A la carga de resonancias que componen un espectro vibratorio donde se entrelazan formas sonoras, formas espaciales y formas gráficas con zonas y proyecciones que el lenguaje no llega a articular, pero cuyos efectos en lo perceptivo (esto es: en el cuerpo) detienen, cortan o desvían la cadena interpretativa. Así entendido, el ritmo lleva a relevar modos de construir sentidos que “no necesariamente esperan traducirse en el lenguaje

configura, sumada a una escritura poética que, sin apelar a un imaginario exclusivamente plebeyo, no lo descarta y lo reelabora al desplazarse de las posiciones líricas tradicionales, explorar formas de la reescritura y desplegar una politicidad que interroga los fundamentos a partir de los cuales se constituyen los sujetos políticos.

⁸ Aunque todavía no estaba sintetizada con estos términos, la hipótesis que define al ritmo como el excedente afectivo del lenguaje articulado en la escritura poética se desarrolla en “No me arrepiento de este amor” (Bosoer, 2023). En ese ensayo las ideas de Benjamin y de Julio Schwarztman, junto con el análisis de la popular canción de cumbia de Gilda, permiten la exploración de algunos problemas en torno a la lectura y las prácticas teórica y crítica. En ese desarrollo se entrelazan estos problemas con una idea de ritmo que, a partir del trabajo con *Lexikón*, puedo nombrar con la fórmula “excedente afectivo”. Se trata de una nominación inspirada en la que utiliza Natalia Taccetta, en diálogo con las teorías del giro afectivo, para describir las imágenes del arte (2017). Atender al ritmo como excedente afectivo expande la definición de ritmo como articulación del lenguaje con el cuerpo que, como explicamos, encuentra en el pensamiento de Meschonnic su principal referencia.

disponible, sino más bien señalar que todavía puede haber más articulaciones organizando un pensamiento” (Bosoer, 2023:24).

Por eso, para indagar el pensar de *Lexikón* es necesario reparar en sus movimientos concretos: en el modo de avanzar sobre la hoja, el uso y la construcción del espacio de cada poema y, en el libro, en el hacer de las relaciones que entrecruzan órdenes culturalmente separados, en los diferentes modos de conectar espacios y temporalidades. Destacar un pensar resulta posible porque hay una escritura que se demora para construir un problema: sostenido por el ritmo lo envuelve y lo desenvuelve en el recorrido de cada entrada, una y otra vez. De allí que resulte pertinente seguir su manera de conectar, puesto que no se detiene en vincular elementos en apariencia sueltos por efecto de la ideología dominante, sino como veremos, y en este punto se sitúa parte del énfasis epistémico, en relacionar relaciones⁹.

2. “tan incierto como pretender encontrar / el sitio exacto y por supuesto inexistente / donde la frase y el contenido se separan” (2022: 413)

Volvamos a “ΛΑΛΩΝ, ΑΗΗΑ” (2022: 187) para reparar en la dinámica de un pensar que avanza a través del intercambio entre ciertas soluciones formales y los problemas en torno al conocimiento. En otros términos, ante la pregunta sobre qué leer en una forma o, mejor, en el devenir forma de una serie de materiales, en este caso se tratará de describir cómo y qué piensan sobre el conflicto epistémico que se entrama en la experiencia de conocer.

A veces desarrolladas con mayor extensión, a veces apenas sugeridas, una de esas formaciones es la que reconocemos como “escena”. Su composición en *Lexikón* subraya el modo en que espacios, temporalidades y sucesos se anudan y determinan mutuamente. En esta entrada, la escena propone una conversación en una cocina mientras se espera la cocción de unos fideos. Aunque el poema no lo explicita, desde el título tenemos indicios sobre la identidad de quiénes conversan, a lo

⁹ Otro modo de abordar el *Lexikón*, en cierta forma complementaria de la que acá desarrollamos, sería leerlo como una guía o bitácora de viajes. Aunque en esta hipótesis habría, probablemente, entradas que quedarían afuera, en su mayoría refieren o incluyen espacios considerados turísticos (museos, monumentos, sitios, ciudades). La conexión podría establecerse a partir del sentido común que afirma que los viajes son modos de conocer el mundo, además de la relevancia que tienen para la hegemonía capitalista contemporánea.

que se suman las referencias a los temas de investigación de Benjamin. Por otra parte, un mínimo googleo sería suficiente para comprobar que se recuperan y reescriben detalles, y hasta el tono, del relato de Lacis sobre ese encuentro en Italia. Al igual que en gran parte de las entradas, el punto de partida es una discusión cuya base es epistemológica¹⁰. En este caso, la plantea la voz que atribuimos a Asja: “¿O sea que Rusia muestra al mundo el futuro / y Ud. se dedica a estudiar obras barrocas / del siglo diecisiete [...]” (2022: 187). Pero, en el movimiento asociativo favorecido por la composición escénica, el cuestionamiento a los estudios de Benjamin, específicamente la puesta en duda de su legitimidad en un contexto revolucionario y las urgencias que estas circunstancias demandarían, se interrumpe con otra clase de urgencia traída a ese espacio por un ruido concreto que, inmediatamente, tiene su traducción: “Blblblblbl. El agua para los spaghetti ya hervía” (2022: 187). Este verso¹¹, cuyo contenido en el contexto de esa conversación es aparentemente trivial, puede leerse como una interrupción de tono humorístico que ocurre en una situación, a su vez, de tensión amorosa. De manera imprevista, se entromete una sonoridad de un orden diferente al de la articulación discursiva que enlaza, en el desarrollo de la discusión, un saber de un orden que ya no es convencionalmente político ni filosófico. Con el ruido aparece lo más cotidiano de una vida:

¹⁰ Así como “ΛΑΪΙΚΑ, ΑΗΗΑ”, son numerosas las entradas que plantean en sus primeros versos una discusión epistémica. Aunque no exclusivamente, suele formularse como la interrupción o intromisión en una conversación ya dada. A veces como una pregunta no hecha, a veces como el planteo de un punto imprevisto en un estado de la cuestión. Cito solo algunos comienzos: “Es que en verdad hay un problema urgente en el uso / de un único término para categorizar las variaciones” (2022: 18); “Falta todavía un análisis” (2022: 27); “Una hipótesis sería que la tendencia típica” (2022: 53); “Sería impropio comenzar a leer sin afección / una investigación geométrica sobre afectos” (2022: 55); “Ya había un problema en pensar que cruzar / el océano era menos viajar en el espacio / que dirigirse hacia el origen primordial” (2022: 79); “Demasiado confiado en que la verdad está en el interior / el biólogo se ensimisma en el túnel acotado del microscopio” (2022: 97); “Porque por supuesto aun la misma fluidez del pez en el agua / a ver, más específicamente: ese vértice agudo y extendido” (2022: 104); “Pero entonces el filósofo no debería continuar buscando” (2022: 122).

¹¹ El poema se compone de 24 versos sin corte estrófico. Aunque no hay interrupción gráfica, lo que refuerza el efecto de composición de la escena, podría suponerse, sin embargo, organizado en tres momentos de 8 versos cada uno: la presentación de la escena; el desarrollo del problema epistemológico enlazado a la historia de amor sugerida en el verso que cierra este segundo momento; y lo que parece una conclusión, pero refuerza la continuidad. El verso que citamos es el único compuesto por dos oraciones breves y, sin encabalgamientos, está ubicado exactamente en el cierre del primer momento.

preparar la comida. La transposición sonora condensa en el lenguaje un rastro de lo vivo, o esboza su testimonio, porque también une temporalidades. Se ofrece como forma densa donde hacen contacto los múltiples hilos de la experiencia. No es difícil que los lectores, sea cual sea nuestra comunidad de pertenencia, podamos imaginar esa olla y reconocer el sonido del agua cuando hierve. La evocación y las posibles memorias que se despiertan enfocan una situación que informa cierta intimidad, y parece un desvío en el asunto que plantea la entrada.

El juego de letras escrito en ese momento del poema y el ritmo que introduce construyen una forma (una forma viva) en la cual se articulan elementos sonoros y gráficos con aspectos y saberes de lo cotidiano. Si aceptamos la idea de que el pensar puede ocurrir, precisamente, en las interferencias porque establecen un corte que a la vez es un modo de relación, es en esta variación rítmica donde se detecta un pensamiento del poema. O sería más pertinente distinguir, en este punto, un pensar del ritmo que se manifiesta no tanto en lo constante o periódico, sino con cada aperiodicidad o alteración.

Se advierte, entonces, que el hallazgo de una palabra para traducir un signo del mundo físico, es decir, la acción de hacer lenguaje a partir de una manifestación no humana, junto con su integración en una imagen situada que también ofrece una traducción, excede lo que podría clasificarse como un recurso literario codificado. Queda claro en el contexto de la entrada y del libro que no interesa en tanto onomatopeya que aliviana el verso e informa sobre las destrezas técnicas de la escritura. Si bien es evidente que contribuye al clima de la escena, que genera cierto suspenso porque demora la respuesta al cuestionamiento, que tiene el efecto de hacer verosímil el cuadro o de alivianar el conjunto, es por sus prerrogativas en una búsqueda por incluir la máxima cantidad posible de relaciones y aspectos que hacen a lo viviente que se vuelve relevante. En este juego de letras y en la intromisión rítmica que acopla se condensa el momento cognoscitivo del poema. O su punto de máxima síntesis. Con la invención de esta forma la escritura interviene en la discusión epistemológica.

En este punto, valdría la pena entrar en la lógica de pensamiento que sugiere este verso para acercarse más a la teoría del conocimiento poética. Es decir, intentar otra aproximación al problema de cómo un poema conoce. Entonces podría tratarse de observar la pregunta por la relación vida/experiencia de conocer deteniéndose en los diversos contactos que establecen esas formas que componen el verso. Esto nos llevaría a detectar el interrogante en lo que articula la imagen: en su adherencia al vapor del agua hirviendo en una olla de cocina, y en su simultánea dispersión al evaporarse. O también podríamos detenernos

en la efervescencia del burbujeo, otra imagen posible para el movimiento ¿Cómo leer esta relación? Como una pregunta que se dispersa, cuya aprehensión completa a la razón se le escabulle y, simultáneamente, para la percepción su presencia es innegable. En el pensamiento que articula esta imagen o, si se prefiere de otro modo, en su sugerencia literal, la ebullición del agua se ve y se escucha, aunque también alcanzaría con imaginar que se acerca una mano al vapor de la olla. En *Lexikón*, la pregunta sobre el conocimiento no puede quedar fija en términos imperturbables, tiene que ser sometida a cambios de estado. Detener la pregunta por la experiencia de conocer lleva a alterar las lógicas con las cuales fue formulada y se busca responderla. Pero leer así una imagen o cualquier formación no equivale a leerlas como construcciones alegóricas o metafóricas sobre el conocimiento. Todo lo contrario: esas formas son, efectivamente, el modo que estos poemas inventan para preguntarse sobre la experiencia de estar en el mundo, y en ese acto, intervenir en la discusión sobre el saber.

Estas formas devienen del entrelazamiento de relaciones, pero, como si se detuvieran un poco antes de cristalizar en figuras codificadas, revelan que sería más preciso describirlas como un “sentimiento de forma” (Adorno, 2004: 197) en tanto mantienen su “labilidad respecto de lo formado”. Es un modo de relacionar que “por simpatía sensorial” cede ante lo formado “en vez de domarlo” (Adorno, 2004: 361)¹².

3. “En realidad se trata de las precauciones a asumir / cuando se utiliza un concepto con desconfianza // o de reconocer la imposibilidad de separarlo / de la metodología de la microbiota intestinal” (2022: 182)

¹² En la entrada “Schäume”, que juega con las ideas del filósofo Peter Sloterdijk, los versos indagan una posible conceptualización para este problema: “implica dejar explotar / las dos únicas opciones / al igual que en la piel / en una sensación apenas / lo repite el proceso / de una forma inestable / diluyéndose de pronto / con un burbujeo” (Raimondi, 2022: 316). En este tejido, la forma sonora del ruido sintetiza una tensión que puede leerse como una respuesta a uno de los problemas medulares de la poesía contemporánea, el que se manifiesta como una denegación de la forma. Esto implica un conflicto detectable en las escrituras entre el deseo de captar lo que está en movimiento y hacer hablar a lo vivo por un lado, y por otro, la reproducción de soluciones formales siempre a un paso de fijarse y de olvidar que son la condensación de relaciones variables, es decir, modos de escribir lo poético tan estables como las tradicionales formas fijas.

De allí que la escena se configure como una de las formaciones en la cual situar el nudo entre los problemas en torno al conocer y las circunstancias de una vida. Con estas intervenciones “ΛΑΙΨΗC, AHHA” no se limita a una recreación de la anécdota o al relato del episodio. Produce una interpretación de postulados claves para el materialismo dialéctico como el permanente testeo del concepto en la experiencia. Esta es la base del problema que Lacis y Benjamin discuten: la pertinencia y el uso de las categorías en vínculo con la vida (“hacer de la filosofía / una praxis cotidiana y constante”). Precisamente, hay un énfasis en situar el impulso de revisión de Benjamin y su propio cuestionamiento. Eso que tiene la potencia de movilizar un pensamiento en otra dirección no viene “de un cuerpo / teórico distinto sino de uno concreto y apoyado / contra la mesada de la cocina del departamento” (2022: 187).

Como despliega un pensamiento del continuo, esta composición insiste en el anudamiento de órdenes que la *ratio* separaría: no hay el pensamiento discursivo o abstracto, por un lado, y por otro, el arte o la vida, sino una afectación mutua y mutante. En “Schäume” se dice: “O sea que en el acto / de pasear por la orilla [...]habría una posibilidad / para considerar otra vez / la perspectiva teórica” (2022: 316). Comprendemos entonces que, desde la discusión de ideas, desde las imágenes y desde el ritmo que al mismo tiempo las provoca y articula, *Lexikón* cuestiona el uso del concepto como *a priori*, pero también como resultado.

En “Oreille (électronique)” (2022: 255), una disidencia con un principio clave del método científico y la mención rápida de una polémica son los puntos de partida para explorar las consecuencias de una investigación y un dispositivo técnico (el oído electrónico) en el vínculo afecto/concepto¹³:

¹³ Más adelante, indagamos la estrecha relación que *Lexikón* establece con la cultura digital. En ese apartado señalamos que uno de los efectos de lectura que provoca es la búsqueda de información virtual. A su vez, aunque en este trabajo no lo profundizamos, nuestra hipótesis es que muchas de las entradas contienen reescrituras de materiales disponibles en las redes y en Wikipedia. De acuerdo con estas hipótesis, para saber más sobre el oído electrónico, buscamos en internet. Así, encontramos que fue inventado por Alfred Tomatis (Niza, 1920- 2001) para acompañar un método de recuperación auditiva cuyo principio es la vinculación entre escucha y aprendizaje. La teoría de Tomatis es calificada de pseudociencia y, en el presente, atacada por haber devenido un negocio de venta de los aparatos auditivos. Pueden encontrarse gran variedad de artículos que llevan la firma de universidades, asociaciones médicas y de investigación que coinciden en afirmaciones como la siguiente, retomada por un verso del poema: “Ha sido difícil encontrar ensayos clínicos objetivos” (<https://jralonso.es/2016/05/13/el-mito-del-oido-electronico-de-tomatis/>).

Cuando se acepta el entendimiento restringido de la ciencia
la ausencia de verificación objetiva puede ser una ventaja
y por eso un aparato difamado volverse el modo de habilitar
la reminiscencia de una experiencia primaria y fundamental
[...] “y tonos significativos solo comprendidos desde el afecto
capaces de mostrar el carácter prescindible de las palabras
más allá de que una vez afuera los conceptos endurezcan
poco a poco la capacidad auditiva y se transforme la afinación. (2022:255)

La toma de posición manifiesta en el poema sobre las bondades del dispositivo coincide con la impugnación a los métodos del positivismo científico. Sin embargo, lo que en principio parece estar planteado como una dicotomía entre aprendizajes que se producen desde el afecto y aprendizajes donde interviene lo conceptual que “endurece” la percepción, en el ritmo del poema (el continuo de una oración que, a medida que se extiende en tres momentos, recoge argumentos, observaciones, percepciones, hipótesis) y en el diálogo con el resto del libro, se establece más bien como una revisión de la idea de concepto¹⁴ que pasa a definirse como una trama de relaciones inclusivas, aunque en tensión. Gracias a ese oído electrónico, según imagina y piensa el poema, sabemos que sería posible (“más allá de que”) acceder a una “reminiscencia” de modos de conocer que todavía no fueron determinados por el lenguaje. Simultáneamente, los versos finales señalan la capacidad de las palabras para modelar el mundo, sus efectos materiales detectables en las posibilidades del cuerpo. El libro tiende a pensar la conceptualización como un proceso constante, inseparable de su carácter vital. Así lo explicita “Versuch” donde es notoria la insistencia en agregar a cualquier abstracción una dimensión afectiva, anclada en una idea de materialidad muy precisa porque incluye tanto lo corporal: “La sofisticación de un concepto puede requerir / del tejido microscópico de la punta de los dedos” (2022: 364), como a las condiciones de producción:

¹⁴ Habría un camino posible para ahondar en la descripción de estas ideas que sería seguir sus vínculos evidentes con la teoría crítica. En este punto es clave Adorno, pero en general, son varios los filósofos mencionados o aludidos a lo largo del libro que componen una constelación teórica familiar. El inicio de la tesis 20 de Hamacher es una clara síntesis de este diálogo: “Donde el saber no aparece, se mueve el afecto” (2011:14). Por el momento, prefiero evitar esa vía para eludir el riesgo de que se crea que los poemas ilustran o aplican los presupuestos teóricos y, en cambio, subrayar la hipótesis de que despliegan un pensamiento propio en torno a problemas relacionados. Como venimos estudiando, la escritura formula ciertas preguntas, inmersa en una experiencia de pensamiento particular.

“Leer es detectar el alto o bajo nivel de humedad / de la casa donde fue escrita una obra” (2022: 364).

Desde cada entrada, y en la ilación que las conecta, se entabla la discusión con la hegemonía de la razón en la cultura occidental: “Lógico que quienes entienden la vida desde la razón / lógica o una serie de cálculos sistemáticos no logren / aprehender la magnitud del acontecimiento” (2022: 215)¹⁵. En diálogo con el pensamiento de Benjamin, pero también con las revisiones que se produjeron a lo largo del siglo XX¹⁶, que el presente expande, enfatiza y reformula, *Lexikón* entabla una disputa con el mito epistemológico del positivismo histórico que sostiene la existencia de cosas inertes para descubrir y recoger en un relato causal: “Y, sí, a quien busca reducirlas a ecuación/ por áurea que sea le ha de impactar saliendo/ bajo la escama del cono abierto la hormiga” (2022: 279). Prácticamente no hay esfera del saber que no sea escudriñada. Desde entradas que polemizan con los paradigmas del conocimiento científico –“Qué problema que los útiles conformados / en una combinación sutil entre ciencia y teología/ hayan separado tajantes ciencia y teología”(2022: 10)–; hasta las que replantean la acción política –“también convendría sopesar la posibilidad / de que esas concepciones tan apreciadas / sobre las que se ha fundado históricamente / un modo de entender la tarea política” (2022: 257)–; o examinan la construcción estatal de relatos históricos¹⁷:

¹⁵ Resta indagar las diferencias evidentes entre la evaluación que *Lexikón* hace de la racionalidad occidental y otras lógicas ligadas a Latinoamérica o a Oriente.

¹⁶ La revisión incluye el comentario y la reescritura de las principales tesis de obras que reflexionaron sobre las limitaciones de esos paradigmas cognitivos. Entre ellas, la que, desde el título: “Entzauberung”, alude al trabajo de Max Weber: “Uno de los efectos del desarrollo lento / e ininterrumpido de la racionalidad / ha sido poder generar las categorías / racionales para analizarse a sí misma” (2022: 81). Pasando por polémicas u observaciones más o menos irónicas como la que se puede detectar sobre las preferencias de lectura de Aby Warburg (“Nachleben”).

¹⁷ Parece haber un interés especial en las controversias con la historia y la historiografía dado la frecuencia con la que aparece en diversas entradas: “Y qué decir del candor del historiador / que al narrar la historia cree que narra // algo. Como si los hechos empíricos / estimados como marcas de periodización // hubieran en efecto sucedido alguna vez”; “¿Cuál es la enseñanza si se exhibe un relato completo? / La historia está más en los fragmentos dispersos” (2022: 223); “recuerda la desventaja de comprender / la historia solo desde la continuidad” (2022: 302), etc. Claro que también discute con disciplinas claves en la cultura de Occidente como la psicología y el psicoanálisis: “los estudios psicológicos enfocados en desórdenes / no deberían subestimar el análisis / del significante del precio de los insumos” (2022: 16); o la economía: “El economista debería abandonar estadísticas / y dedicarse a mirar el flujo inestable de una corriente” (2022:383), entre otras.

Las condiciones de este edificio público
que reúne desde sus paredes palaciegas
invadidas cada tanto por termitas la narración
natural del país ya desde los años
en que la familia real trasladó su trono

deberían ser un elemento de la exposición
a ser leído con tanta perspicacia y perspectiva
como cualquier objeto en las vitrinas:
no se puede entender lo que muestra el Estado
sin entender el estado en que lo muestra. (2022: 148)

Hay un efecto interpretativo en este énfasis que tiene la capacidad de revocar las oposiciones dicotómicas —“O sin saber que en cualquier presente / coexisten siglos simultáneos: // ritmos más lentos más rápidos retornos / la chance inadvertida de la divergencia” (2022: 74)—. A la vez, provoca una reapertura de la cuestión del saber que deja como inquietud visible la necesidad de volver a estudiar el estatuto de las ciencias, pero también del arte, cuya consideración como esfera legítima de conocimiento arrastra una larga tradición de controversias. En el movimiento expansivo de la interrogación, no podía quedar excluido el trabajo, especialmente el manual prefordista, igualado con la ciencia en su capacidad de producir pensamiento y saber —“Se produce conocimiento y sombreros a la vez” (2022: 374)—. La intensidad relacional se manifiesta en que, más que buscar el conocimiento de un objeto, de producir alguna clase de aproximación a los elementos, situaciones o problemas que pudieran estar en el motivo de la entrada, *Lexikón* interroga el conocimiento mismo, y cuestiona las preguntas que llevaron a su construcción¹⁸. Así como las explicaciones que en la historia se han elaborado en torno a esas prácticas.

¹⁸ También habría que considerar versos que redefinen términos o sucesos. Si una lectura mecánica los explicaría como la búsqueda procedimental de un efecto de extrañamiento, en cambio desde la epistemopoética se subraya la operación de redefinición como producción de un saber: “el arte del sonido” (2022: 200); “los vivos ocasionales” (2022: 198).

4. “Relevancia repentina de la inadecuación / de los modos de distinguir cabalmente // en una frase o fuera el sujeto / y el objeto de una acción verbal” (2022: 182)

Estos versos pertenecen a “Kritik”, pero el problema que enuncian, y respecto al que toman posición, es sondeado en el conjunto de las entradas. Es otro de los frentes en el que se juega la revisión de una idea de concepto asociada a un esquematismo formal. En “ΛΑΙΨΙC, ΑΗΗΑ” se filtra una voz que, por momentos, se funde con la de Benjamin en un juego de trasposos que enfatiza la continuidad y diluye la separación entre sujetos textuales/voces/enunciados. Efecto que también puede detectarse entre la escritura de la conversación y la de los pensamientos. En los versos “No se podía contestar sin percibir la asincronía / radical del intento Bueno, es más complejo” (2022: 187), al tiempo que la mayúscula marca un cambio en la enunciación, la puntuación ausente y la continuidad espacial diluyen los límites entre las frases. El conjunto de la construcción es ambivalente y sugiere que los enunciados podrían atribuirse tanto a lo pensado por Benjamin como a un narrador¹⁹ que comenta la escena, a lo cual se agrega el pasaje a lo que pudo ser dicho en el diálogo entre los personajes.

En tanto “el pensamiento moderno se ha construido sobre la aceptación no declarada del sujeto del lenguaje como fundamento de la experiencia y del conocimiento” (Agamben, 2011: 62)²⁰, *Lexikón* indaga tanto el supuesto de este sentimiento como el de su escamoteo. Una figura de sujeto aparece en un verso y antes de que termine, o en el verso siguiente, desaparece. A la vez, acompaña, constante, el discurrir de una voz que funciona como la de un narrador que ordena, jerarquiza, valora y construye relatos. Es decir que, si bien los materiales y la composición

¹⁹ Uso intencionalmente la figura “narrador” porque por el momento, como se verá, describe mejor la función de esa voz; así también como la de “personajes”. Sin duda, estas categorizaciones son uno de los problemas que estos modos de escribir plantean a una teoría y crítica de la poesía contemporánea, tarea que habrá que resolver. Aunque es otro el propósito de su artículo y el eje de lectura, cuando Jorg Dünne da cuenta del desconcierto que provoca la lectura de estos textos a un lector habituado a la poesía, señala una cualidad narrativa: “en el texto de Raimondi, la enunciación se asemeja a una situación narrativa por su tono descriptivo frío y científico y también por el ejercicio de focalización al que somete al lector” (2020: 8).

²⁰ En su crítica al sujeto trascendental, Agamben localiza “una sustitución de lo trascendental por lo lingüístico” (2011: 62), donde el sujeto define su realidad en el discurso. A su vez, como parte de los diversos vínculos con la filosofía contemporánea que podrían explorarse en *Lexikón*, habría un camino de indagación posible para la epistemopoética en las reflexiones de Agamben sobre la experiencia, su relación con el lenguaje y las hipótesis en torno a la “experiencia muda”.

provocan el efecto inicial y predominante de que la escritura es impersonal o la forma del yo estaría ausente, cuando escuchamos la sugerencia de los versos de “Kritik” y los ligamos al espacio antagónico que se configura en el libro, podemos sospechar que la cuestión resulta un poco más compleja. Si seguimos el camino de las interferencias rítmicas y, al mismo tiempo, atendemos al excedente afectivo que pulsa el conjunto, podemos notar una serie de articulaciones que bien pueden leerse como indicios de una formación de sujeto. Se presenta como una figura escurridiza, pero no cesa de dejar rastros de su presencia. Así, se abre desde la atención al ritmo otra posibilidad para leer sus inscripciones y modos de configuración²¹.

En gran parte de *Lexikón*, suprimir el corte versal resultaría en párrafos que siguen los protocolos de la prosa expositiva y es probable que esta sea su pulsación más inmediatamente reconocible. Por ejemplo, a través de una retórica que acumula los giros usuales de ensayos, artículos académicos o informativos: “Es decir” (2022: 13; 39; 45; 72; 97; 121; 156; 222; 285; 311; 379; 396; 414); “Se sabe” (2022: 94) y “como se sabe” (2022: 237); “p. ej.” (2022: 94); “sin embargo” (2022: 26; 68; 83; 102; 184; 293; 343; 390, etc.); “Según un estudio pionero” (2022: 343); entre innumerables otras. Desde esta escucha, cualquiera de las entradas que se elija evidencia que su composición requirió investigar y construir archivos con datos, citas, imágenes, bibliografía de fuentes heterogéneas. Versos informados que reúnen datos técnicos, que reescriben documentos históricos y emplean un vocabulario específico son un indicio más de que aquí lo poético encuentra un impulso en el diálogo con los métodos de la investigación científica y de la producción de saber. Ese impulso no desmiente que, en el mismo movimiento, en el continuo que se construye de una a otra entrada²², el ritmo también

²¹ Pensar el ritmo, afirma Meschonnic, es pensar “una conformación o configuración del sujeto en su discurso” (1982: 71). Su énfasis está en atribuirle al ritmo el papel principal de constituir los sujetos en el lenguaje: “Porque el ritmo ya no es, aún si los que no leen tardan en darse cuenta, la alternancia del pan-pan en la mejilla del métrico metrónomo. El ritmo es la organización-lenguaje de lo continuo que es nuestra materia. Con toda la alteridad que funda nuestra identidad” (2000: 49). Y concluye: “Porque el ritmo es una forma-sujeto. La forma-sujeto.” (2000: 50). Este sujeto es para Meschonnic específicamente el sujeto del poema y se distingue del sujeto de la enunciación lingüística, al que refería Agamben, del sujeto freudiano y del autor (2017).

²² Aunque establece otro tipo de relaciones, Julio Premat identifica ese continuo con el ritmo y lo describe como factor “aglutinador” y “elemento que estructura y le da coherencia al conjunto” (2023). Me ocupo específicamente del ritmo, y me detengo en esos momentos donde el continuo se desbarata en “Ah, no sería alegría”: el ritmo como excedente afectivo en *Lexikón* (inédito).

tiene el efecto de erosionar la estandarización del lenguaje científico al que recurre. Sin embargo, habría que pensar mejor qué es lo que se interrumpe cuando el corte versal se imprime sobre la continuidad del discurso informativo, o de cualquier otro discurso que la convención lee como prosa. En principio, parece otro modo de interrogar el paradigma de la objetividad positivista, de los protocolos y convenciones para la escritura que se erigen sobre la separación sujeto/objeto, tal como señalan los versos citados en el comienzo. Una de esas pulsaciones, en donde disuena algo que se desajusta y así introduce un contrarritmo, está constituida por marcas muy específicas de subjetividad.

Desde la aparición repentina de una primera persona gramatical en singular cuya identificación unívoca, como anticipamos, “Kritik” explícitamente pone en duda –“convendría no voy a decir detenerse a reflexionar / no se trata de favorecer el riesgo de un accidente” (2022: 83)–; hasta escamoteos del yo a través de formas de decir usuales en el habla cotidiana –“para poder así aceptar/que uno se encuentra ante una materia nueva” (2022: 347)–. Desde emergencias a través de la primera persona del plural, donde el punto de vista es el de un sujeto que participa de la escena –“más bien reparemos en la cuadrilla” (2022: 391), “Nos aproximamos // al empíreo. Solo es factible avanzar de a pie” (2022: 64); “Bueno, establezcamos el concepto de justicia. / ¿Qué tal entonces si conversamos del alma?” (2022:217)–; hasta una serie de verbos y expresiones que apuntan al sujeto de la enunciación, con independencia de si ese sujeto podría remitir al tradicional sujeto lírico, al sujeto que habla o que escribe, o se identifica con el punto de vista de un personaje²³. Entre ellas, las abundantes indicaciones propedéuticas que, como indicios de opinión, contribuyen a la manera cuestionadora del libro y a distinguir su ritmo: “habría que” (2022: 118; 151; 215; 223; 302; 353), “debería” (2022: 77; 93; 101;122; 181; 251; 265; 277; 383), “convendría” (2022: 148; 257; 407; 21; 59; 83), “hace falta” (2022: 51; 244; 289;), “también cabe revisar” (2022: 251); etc. A lo cual se suma una diversidad de subjetivemas –“para la ciencia / supuestamente

²³ Más allá de que las indagaciones de Florencia Garramuño responden a preguntas diferentes a las que orientan este trabajo, habría que considerar sus reflexiones en torno a cómo leer el sujeto y las configuraciones de lo impersonal en el arte contemporáneo. Uno de los rasgos que señala, y a partir del cual la poesía elaboraría una forma de resistencia, consiste en la “destitución del sujeto”, en el sentido de un abandono del yo como fundamento y origen. Detecta tanto en la poesía de Raimondi como del escritor brasileño Marcos Siscar un subjetivismo que se conjuga “con un fuerte impersonalismo: en muchos de estos poemas, es como si la emoción o el sentimiento pudieran pertenecer a cualquiera y ya no definir una personalidad o un sujeto específico, particular” (2007: 106)

universal” (36) “su retórica evidentemente anacrónica” (2022:163); “Es cierto” (2022: 102); “literalmente nada” (2022: 122); “relativamente más acotados” (2022: 347); etc.—; ciertos usos de los paréntesis: “del continente todavía nuevo/ (para él)” (2022: 79). Y cualquiera de estas selecciones léxicas en construcciones combinadas —“aquí curiosamente” (2022:153); “es vital cerrar ¡ya! ¡ya! las ventanas” (2022:19); “Porque por supuesto aun la misma fluidez del pez en el agua / a ver, más específicamente” (2022:104)—.

Hacia aquí se orientan también las abundantes apariciones de lo oral y los déicticos que en diferentes grados interrumpen el predominio de lo letrado y protocolar —“ahí está la otra mano” (2022: 211); “ahí están las cuatro letras” (2022:20) “ahí están” (2022:64)—. Entre exclamaciones y algunas modalidades de la interjección que, considerada en su sentido etimológico y a partir de su función sintáctica indican una interrupción o interferencia —“habría sido acaso un acto presidencial ¡y performático!” (2022:122)—, se destacan modos de escribir usuales en las aplicaciones de mensajería y en las redes sociales. Un caso es el de las interjecciones con la h multiplicada: “y por supuesto, ahhhhhhh, cacao sospecharía / la dimensión de algo parecido a una totalidad” (2022: 124); “y hasta ahhhh por la propiedad de los viñedos” (2022: 26); “y uhhhhh lo ennegrecen de violeta” (2022:213); “uhhh ya no está más” (2022: 316); “(johhhh, la unión de dos cuerpos copulando!)” (2022: 318). O expresiones como “Mmm”, citada en el título de este trabajo, o “naaaaaaaa” (2022: 121). Podría afirmarse que estos usos del lenguaje, situados en el presente, son otros modos de testificar aquello que no entra, estrictamente, en la convención del signo. Son expresiones de sentido que se escapan a los intentos por sistematizar un saber. En la letra repetida se abre paso, a la vez, un exceso y un excedente. Esto es más claro en las interjecciones donde la insistencia de la h imprime un énfasis que, no solamente no puede reproducirse de manera fónica en español, tampoco tiene una referencia directa ni unívoca.

Lexikón es prolífico en configuraciones (como el “Blblblbl” del agua hirviendo citada con anterioridad) que provocan un tipo de tropiezo o cruce sorpresivo entre modos de pensar y ordenar el mundo, pero sobre todo anuncian la emergencia de lo vivo en las formas a través de la inscripción de ruidos —“Tzaaac.” (2022: 235)—; de lenguajes no humanos —“por una bandada que sube baja y planea / emitiendo un ki-ich ki-ich ki-ich colectivo / fácilmente traducible como intimidación” (2022: 191); no alfabéticos (“en un viejo silo un hotel *****” (2022: 34); “Ω” (2022:252)—; no fonéticos —“)&%&&#####” (2022: 239)—, de onomatopeyas —“levantarlo tsssss trasladarlo tsssss a la plataforma / tsssss bajarlo en una sola acción sobre vehículos” (2022:322)—, entre

otras. En la compulsión por incluirlo todo, en parte enciclopédica y en parte orientada por el interés, como ya mencionamos, en resquebrajar las divisiones dicotómicas, tampoco faltan imágenes y construcciones usualmente descriptas como líricas (una clase de lirismo claramente contemporáneo) que intervienen en el registro informativo, o lo contrario: “la rara llovizna de rayos cósmicos” (2022: 11); “murmurando // en una lengua extraña no se sabe bien qué” (2022:210).

El ritmo que el libro construye tiene como efecto más evidente la singularización de un modo de escribir, pero en la proyección que articula la intervención epistemopoética este reconocimiento probablemente sea lo menos sugerente. Una de estas articulaciones, aunque en este trabajo no hay espacio para su desarrollo, igualmente conviene introducirla, se sitúa en la discusión que entabla en una dimensión que, por el momento, podríamos diferenciar como sonora. Esta intervención es un modo más de aproximarse a la diversidad de vínculos con la experiencia y de señalar dónde podrían escucharse otros posibles para el conocimiento, según detallamos. Pero a esas inscripciones hay que sumar la presencia de elaborados ripios, la acumulación de infinitivos –“No puede haber una única forma de aprender / la existencia de miles de formas de aprender / o de comprobar que el instrumento más complejo/es ta ta ta taratata ta ta ta una lata de manteca” (2022:50)–; de palabras con más de tres sílabas que aliteran o que riman –“[...]seres vegetales reptileanos / volátiles natátiles ambulátiles es decir irracionales... A ver:” (2022:72)–, entre otras manifestaciones de juego con las formas o, mejor aún, de una invención que desbarata cualquier asociación monolítica de lo poético con una musicalidad y prosodia armónicas, cómodas para el oído. Escribir aquello que la escucha entrenada en la poesía del siglo XX, y todavía vigente, aconseja evitar, junto con los diferentes modos en que versos, palabras y signos se disponen en el espacio de la hoja, pulsa un contrarritmo que en la trama epistemopoética alude a una pugna. A la vez que señala una apertura a otras formas de escuchar y, por tanto, la búsqueda de otros pensamientos.

5. “A veces la evaluación de una época / consiste solo en reordenar libros en estantes // más allá de que en esta coyuntura el formato / haya adquirido cierta anacronía” (2022:117)

Desde un comienzo señalamos que *Lexikón* restaura, junto con las condiciones materiales, la dimensión afectiva, lo fuera del cálculo, los aspectos eludidos o minimizados en los relatos sobre la historia del

conocimiento, y al hacerlo recuerda que en toda producción de la cultura se elaboran conflictos y se ocultan luchas de poder. Si hay, entonces, una preocupación por reponer esta historicidad ¿cómo se sitúa el libro en el diálogo con ese vínculo inescindible que se configura entre la fase contemporánea del capitalismo y los recursos informáticos?²⁴ En *Lexikón* estamos ante el poema que participa de la cultura digital, pero no porque la emplee en sus convenciones más evidentes. La potencia de esta relación estaría en que recurre a la escritura y al soporte del libro en sus formatos impresos tradicionales, no hay intermedialidad ni otros dispositivos más que la tinta y el papel. Tampoco me refiero a la gran cantidad de entradas que piensan su impacto²⁵. Se trata, más bien, de una reevaluación de las formas disponibles que, a su vez, invita a examinar los modos de leer poesía en el entramado de la cultura digital. Cada entrada construye un enigma vinculado al conocimiento de las referencias. El efecto es cercano a la intriga o curiosidad que despierta el querer saber o el querer entender de qué se habla.

Sin embargo, esta complejidad referencial no lo vuelve un libro para eruditos, aunque sintonice con el gusto ilustrado, sino para quienes sepan buscar información en el mundo virtual, rasgo que apunta hacia una ampliación de las ideas sobre cómo leer un poema, así como a un lector entrenado en buscadores de internet. No sería insensato afirmar que *Lexikón* se lee con el celular en la mano. Las grafías desconocidas, las palabras en otros idiomas, los términos técnicos o científicos, todo aquello que en principio aparece más o menos enigmáticamente puede

²⁴ Desarrollé inicialmente las hipótesis que siguen en: “‘no es las guerras de la galaxia/ es la Guerra de las Galaxias’: lo político como invención en la poesía argentina contemporánea” (2024), estableciendo un vínculo con *Sangría* (2023) de Martín Gambarotta. Sverdloff (2024), desde una interpretación distante de este trabajo, advierte la relación de *Lexikón* con las tecnologías digitales: “El espacio de reflexión de todo este cúmulo de discursos no es una pantalla electrónica, sino el volumen del libro impreso en papel, es decir una máquina retórica que establece conexiones con el exterior de modo puramente intertextual, sin la mediación de los algoritmos; aunque se deba recurrir al ‘googleo’, la reflexividad de la lectura se produce en la materialidad física de la página. La poética raimondiana solicita los servicios del algoritmo sin sucumbir a él” (2024:8).

²⁵ Entre las entradas que tratan de algún modo, lo digital; destaco “Ġ” (2022: 382), dedicada a la Wikipedia. Agregaría que no hay una mirada evaluativa respecto del impacto tecnológico, ni condenatoria ni celebratoria, aunque sí a veces irónica, pero más bien pareciera una perspectiva que constata la presencia o el impacto y sostiene cierta curiosidad sobre los efectos. Una salvedad a esta observación se puede encontrar en la entrada “U”, un soneto irregular que se queja de la composición de sonetos con inteligencia artificial: “Y sin embargo qué tendenciosa la elección / de un género apropiado para la codificación / y el modelo binario de proponer por un lado / un tema indistinto y por otro un patrón fijo” (2022: 343).

encontrar alguna pista que ayude con la identificación en Google, en un traductor, o algún otro buscador, por ejemplo, de imágenes²⁶. Aunque es probable que no todas las explicaciones se resuelvan en internet, haber desarrollado cierta destreza para realizar búsquedas va a permitir despejar gran parte de las referencias y con ellas la posibilidad de construir alguna interpretación. Esta cualidad simplemente hace un tajo en las tradiciones del género para colar prácticas de lectura muy contemporáneas junto con los estilos de construcción de la información –y del conocimiento– que propician. Raro sería que alguien recurriera a la biblioteca, salvo que hubiese reconocido una cita, un cuadro, un dato y tuviese los libros correspondientes a mano, junto con la costumbre (no sé si la llamaría anacrónica o, más bien, propia de un *habitus* específico) de preferir el formato físico. Así, la lectura propicia un tipo de investigación y desciframiento que resulta en una escena, por lo menos, poco frecuente cuando se trata de leer poesía.

Si el libro favorece esas búsquedas es porque aún los lectores más habituados a las diversas manifestaciones de lo poético no se resignan a no comprender de qué se habla o a no intentar la construcción de alguna clase de sentido. Esta posibilidad de estabilizar algunos sentidos, derivada de la localización de los referentes y del hallazgo de las fuentes, interviene sobre la idea de indeterminación asociada a lo poético, junto con los valores que se le adhieren. Así como sobre la oposición dicotómica entre los contenidos y las formas donde, a su vez, lo que se entiende por temático queda relegado en un lugar de disvalor.

Con este desplazamiento, la construcción epistemopoética incluye otra dimensión de debate ligada a la interpretación y a la lectura como modos de conocer. Por eso, en principio, el enigma que construye cada entrada se parece un poco al acertijo: no puede resolverse con una interpretación hermenéutica en el sentido tradicional, pero tampoco simbólica. Hay una idea con la cual el libro constantemente juega porque a la vez que la propone, la refuta, y es la de que un poema se lee a partir de restablecer o descubrir significados velados. Lo ignorado de cada entrada incita a seguir las pistas, reponer los referentes y a dejarse llevar por el engranaje de relaciones, muchas veces imprevistas para la lógica de la razón²⁷. Seguir este juego interpretativo implica conectar la

²⁶ En su reseña del libro, Romero da cuenta de este impulso al googleo durante la lectura (2023).

²⁷ Hay dos tentaciones que habría que indagar porque constituyen uno de los problemas que aparece al estudiar lo contemporáneo: una es vincular estas relaciones imprevistas a los procedimientos de las vanguardias del siglo XX; la otra, a las que propicia el entorno digital cuando facilita el salto de un dato a otro, de uno a otro

información desparramada en la superficie del poema para terminar comprobando que, en vínculo con la idea adorniana de interpretación, finalmente no se trata ya de encontrar una respuesta que disuelva la incógnita, sino de arribar a una nueva pregunta que la modifique. Una vez despejadas las referencias, traducidos los términos en otros idiomas, identificados los tecnicismos, encontradas las citas que cada entrada reescribe, reconocidos los episodios aludidos, los cuadros o los monumentos, se vuelve al poema con toda la información disponible, y es entonces que aparece el asombro. Adorno diría “retorna infatigablemente” una pregunta: “¿*Qué es todo esto?*” (Adorno, 173).

No es casual, entonces, que la entrada “Quantitative linguistics” (2022: 288) finalice con un verso que parece una reescritura de la formulación adorniana. Una única oración que no se cierra con la marca gráfica del punto, organizada en dos estrofas, avanza desde un diagnóstico, incluye la indicación propedéutica, en este caso irónica, sitúa el fenómeno en la historia para, finalmente, exponer la creencia en que la solución imposible al dilema de la interpretación podría hallarse en la cuantificación lingüística y formal “por ejemplo de / este libro de poesía para verificar si un gráfico estadístico / hecho sea de líneas o de barras mediante un simple vistazo / permite de una vez distinguir de qué se trata todo esto” (2022: 288).

6. “El acontecimiento no consiste en permutar la tierra/ por un sol: qué cambia si el centro se mantiene.” (2022: 175)

Lo poetizado, escribe Benjamin, consiste en una “transición” de la vida al poema (2007: 92). Aunque advierte que no se trata de una incorporación referencial ni remisión inmediata. *Lexikón* piensa esa transición de la vida en las formas que inventa. A través de esas formas, se articula lo vivo en el ritmo y se abren momentos de mayor o menor variación que insisten, como señalamos, en que lo existente conserva una dimensión enigmática para el pensamiento discursivo –“no sería extraño que perciban en sí una vibración / incomprendida con la llegada de cada amanecer” (2022: 87)–; un límite para la ciencia –“Ante cualquier equilibrio inestable, son limitadas/ las certezas cartesianas de causa y efecto” (2022: 143)–; y que hay otras lógicas que organizan el mundo –

contexto. Tal vez *Lexikón* sea una invitación para volver sobre esos modos de interpretar la tensión entre especificidad/tradición/novedad.

“generando la ocasión de una comprensión / más adecuada en su imprevisibilidad / a fenómenos inestables” (2022: 59)–.

No resulta difícil advertir que estas son ideas con las que gran parte de la poesía o la literatura contemporáneas coquetean, y en este sentido testimonian las preocupaciones del arte y la cultura en la hegemonía capitalista de este siglo. Es por eso, también, que *Lexikón* permite volver sobre la pregunta por lo distintivo del presente en poesía, en el sentido de interrogar las formas que esta época inventa para conocerse, decir algo o pensar sobre sí misma. La pregunta en el libro entiende el presente como un problema epistemológico que se define por la falta provisoria de lenguaje:

Cuando hay un tiempo falto de lexicografía
específica tal vez se esté configurando
vertiginosa la que lo dirá en el futuro.
Es un delirio la aspiración a examinar
lo que hace del presente el presente (2022: 413)

De ahí que conocer conlleve aceptar que lo disponible no alcanza porque se inscribe en una temporalidad que ya cambió o que está cambiando. Sin embargo, como el vapor del agua hirviendo, esas formas ya están en ebullición. Por eso, desvía la respuesta hacia el “delirio” que en *Lexikón* no implica un ensueño o una alucinación desprovista de consecuencias materiales. En un pensamiento del continuo eso sería imposible. La potencia del delirio aparece en tres entradas (2022: 29; 63; 413) asociado a la productividad interpretativa de lógicas imprevistas. La pregunta por el presente se desplaza hacia un tiempo para la invención. Un tiempo para desajustar la conversación y, así, alterar su curso.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004 [1970].
- AGAMBEN, GIORGIO. *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011 [1978].
- BENJAMIN, WALTER. “Prólogo epistemocrítico”, *El origen del Trauerspiel alemán*. Obras Libro 1/Vol.1. Madrid: Abada, 2006.
- BENJAMIN, WALTER. “Dos poemas de Friedrich Hölderlin”. Obras Libro 2/Vol.1. Madrid: Abada, 2007.

- BENJAMIN, WALTER. *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. [1928]
- BOSOER, SARA. "no es las guerras de la galaxia / es la Guerra de las Galaxias": lo político como invención en la poesía argentina contemporánea". Congreso Internacional de Teoría y Crítica literarias Orbis Tertius. La Plata, abril 2024.
- BOSOER, SARA. "No me arrepiento de este amor": anotaciones en un diálogo sobre teoría y crítica de la lectura", *El taco en la brea*, Revista del Centro de Investigaciones teórico literarias, núm. 18, CEDINTEL, FaHC, UNL, Santa Fe, 2023.
- BOSOER, SARA. "Ante el poema: para una historia de la poesía como rítmica", *Cuadernos Lírico*, núm. 24, mayo 2022.
- DÜNNE, JORG. "Burbujas y redes. Dos modelos de constitución de espacios en la estética literaria de lo fluvial", *AREA*, 26(1), noviembre 2019-abril 2020. pp. 1-13. Recuperado de: https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2601/2601_dunne.
- FERNÁNDEZ, DIEGO. *La justa medida de una distancia. Benjamin y el Romanticismo de Jena*. Santiago de Chile: Orjikh, 2021.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA. "La tersura áspera de lo real. Poesía y sentidos". Buenos Aires-Río de Janeiro: *Grumo*, 2007.
- HAMACHER, WERNER. *95 tesis sobre la filología*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011.
- MESCHONIC, HENRI. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. París: Editions Verdier, 1982.
- MESCHONIC, HENRI. *Crisis del signo: política del ritmo y teoría del lenguaje*. Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro, 2000.
- MESCHONIC, HENRI. *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Cactus-Tinta Limón, 2017.
- PREMAT, JULIO. "El libro imposible", *Bazar Americano*, actualización septiembre – noviembre 2023.
- RAIMONDI, SERGIO. *Poesía civil*. Bahía Blanca: 17 grises, 2010 [2001].
- RAIMONDI, SERGIO. *Lexikón*. Buenos Aires: Mansalva. 2022.
- ROMERO, LAURA SOLEDAD. "Contingencia y materia: una lectura conjetural para un diccionario en versos o sobre *Lexikón* de Sergio Raimondi", *Präuse*, 11 de abril de 2023.
- SVERDLOFF, MARIANO. "En el *clinamen* de las lenguas (sobre *Lexikón* de Sergio Raimondi)", *Cuadernos LIRICO*, núm. 27, 2024. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/lirico/16145>
- DEPETRIS CHAUVIN, IRENE y NATALIA TACCETTA. "Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina", *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 16, 2017. pp. 357-370
- TERÁN, OSCAR. "Modernos intensos en los veinte", *Prismas*. Revista de Historia intelectual, núm. 1, 1997. pp. 91-103

VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *La mirada del jaguar*. Buenos Aires: Tinta
Limón, 2013.