



Orbis Tertius, vol. XXI, n° 23, e013, junio 2016. ISSN 1851-7811  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

## Giorgio Agamben, *El final del poema.*

Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2016, 292 páginas

**Lisandro Relva**

¿Qué sucede en el final del poema? ¿Qué se conjura en el *tener lugar* de ese desgarramiento, de esa iluminación, de ese abismo? Giorgio Agamben nos dice que es ahí cuando el poema “se precipita, por así decir, en el silencio en una caída sin fin. De este modo el poema desvela el objetivo de su orgullosa estrategia: que la lengua consiga al fin comunicarse a sí misma, sin permanecer no dicha en aquello que dice” (258).

Los doce ensayos aquí presentados vienen a configurar un recorrido transversal de la obra agambeniana, en la medida en que, en su calidad de compilación, el volumen envuelve diversas publicaciones —en ciertos casos, separadas por más de tres décadas— y algunos textos inéditos en torno a una misma madeja: se trata de descubrir “la esencia pensante de la poesía y la poetizante del pensamiento” (90).

Al inicio, el lector encontrará un breve estudio introductorio que lleva por título “Poéticas inesperadas: Agamben y la poesía”, a cargo de Edgardo Dobry. El crítico advierte que fue el propio Agamben quien resolvió reunir sus ensayos sobre poesía y literatura (cabe destacar, en este punto, el subtítulo del libro, “Estudios de poética y literatura”) bajo el nombre de *Categorie italiane* con el propósito inicial de incluirlos en una revista cuyo proyecto había diseñado entre 1974 y 1976 junto a Italo Calvino y al editor Claudio Ruggiadori para la editorial Einaudi. La publicación aspiraba a ser una sección estructurada mediante pares de conceptos opuestos o coordinados. Sin embargo, la muerte de Calvino no permitió que la revista saliera a la luz.

En su texto introductorio, Dobry reconstruye en forma sucinta los núcleos problemáticos presentes en estos ensayos diacrónicamente concebidos aunque ajustados siempre al método “arqueológico y paradigmático” propio de Agamben. En este sentido, el crítico sugiere que Dante podría comprenderse como una figura transversal que atraviesa todos los apartados, no sólo en virtud de la naturaleza fundacional de la *Comedia* sino también gracias a sus reflexiones sobre el lenguaje, que

Cita sugerida: Relva, L. (2016). [Revisión del libro *El final del poema*, por Giorgio Agamben]. *Orbis Tertius*, 21(23), e013. Recuperado de <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv21n23a13>



se desprenden de la conflictiva posición que el poeta asume entre el latín y el vulgar. Según Dobry, es en el seno mismo del poema donde la lengua viva y la lengua muerta se interpenetran, donde la lengua *sigue siempre sucediendo* y la duda entre sonido y sentido se emplaza sostenidamente: “en esa suspensión el hecho poético genera a la vez su fuerza y su problemática existencia” (11).

A continuación, se abre un brevísimo “Prefacio” de Agamben, destinado a explicar la procedencia de los ensayos del libro y a subrayar su precisa coherencia con los lineamientos que *habría tenido* la revista arriba mencionada, cuyo mentado “programa” aparece publicado en *Infancia e historia*.

El primer ensayo, notoriamente más extenso que el resto —el lector podrá notar la longitud sensiblemente decreciente de los textos—, se titula *Comedia* y vuelve sobre un debate que, desde la aparición del gran poema dantesco, no cesa de inquietar la tradición humanística: la titulación cómica de la obra. Siguiendo a Agamben, la concepción “cómica” de la criatura humana, en la que conviven conflictivamente una naturaleza inocente y una persona culpable, es en verdad “lo que Dante ha dejado en herencia a la cultura italiana” (60). Al asumir la escisión entre naturaleza y persona, esto es, en el paso de una culpa natural trágica a una culpa personal cómica, se emplaza toda la dimensión antitrágica que Dante retoma de la crítica estoica a la tragedia. Es la justificación del culpable y no la culpabilidad del justo lo que cifra el orden del “poema sacro”: “la muerte de Cristo libera al hombre de la tragedia y hace posible la comedia” (45).

Posteriormente figura “*Corn*: de la anatomía a la poética”, ensayo también extenso que parte de un itinerario por las significaciones que la enigmática expresión *corn* ha ido alojando para desglosar poco a poco su naturaleza firmemente disruptiva: la rotación desde el sentido literal obscuro, que lo acerca al campo semántico de las zonas erógenas femeninas, hacia una problema esencialmente métrico, cristaliza cabalmente en la figura de Arnaut Daniel; a través del análisis de la sextina danielina, Agamben considera que el *corn* en tanto *verso suelto* señala una disyunción raigal entre división estrófica y división melódica y, por consiguiente, marca el inicio de una desarticulación entre texto y ejecución oral, escritura y oralidad, semántica y semiótica, inteligencia y lengua que define el lugar de la poesía y encuentra en el *coup de dés* mallarmeano su punto de máxima compleción. La posibilidad del *enjambement* en cuanto instancia de fractura entre un límite métrico y un límite sintáctico se postula así, desde el punto de vista formal, como “el único criterio seguro para distinguir a la poesía de la prosa” (80).

El tercer texto, “El sueño de la lengua”, se cierne sobre la obra y —más precisamente— sobre la(s) lengua(s) de Polífilo para desembocar en la problemática coexistencia del vulgar y del latín de la que la *Comedia* de Dante da cuenta. La antítesis dantesca entre el vulgar (lengua materna) y la *lengua gramática* (lengua del saber) se traduce —ocasionando un giro esencial en la cultura europea— en la tensión entre lengua muerta y lengua viva, que invierte el significado y presenta el latín en tanto *lingua matrix*, lengua original y materna cuya muerte constituye la condición de posibilidad para la cristalización de las otras. En un sentido análogo —si bien bajo el título de “Pascoli y el pensamiento de la voz”—, el cuarto apartado pone en escena la poética de Pascoli como experiencia de la voz de la lengua muerta, es decir, la voz en su pureza originaria, esquivando el sentido, en un movimiento de desterritorialización del lenguaje mediante el que la glosolalia y la onomatopeya se encuentran en la letra: “hablar, poetizar, pensar sólo puede significar, desde esta perspectiva, hacer la experiencia de la letra como experiencia de la muerte de la propia lengua y de

la propia voz.” (139).

“El dictado de la poesía” introduce la figura de Antonio Delfini y, con ella, el problema de la relación entre poesía y vida: en consonancia con la tradición trovadoresca y *stilnovista*, la obra de Delfini actualiza, a despecho de los siglos, esa misma ligazón indeterminada en virtud de la cual “vida es en verdad sólo aquello que se genera en la palabra” (149). Seguidamente, “Inapropiada *maniera*”, sexto ensayo de la compilación, supone una revisión de la producción poética de Giorgio Caproni y, en particular, de su poema “Res amissa”. En este último resurge la discusión otrora establecida entre Pelagio y san Agustín acerca de la índole del vínculo entre naturaleza humana y gracia. A este respecto, Agamben conjetura que en el universo poetológico de Caproni la poesía asume la forma de la *res amissa* en la medida en que, en ella, la distinción entre naturaleza y gracia, hábito y don, posesión y expropiación, se vuelve indecible.

En el siguiente apartado, “El *logos erchómenos* de Andrea Zanzotto”, reaparece la cuestión de la lengua, aunque esta vez reconfigurada en la tensión entre dialecto y lengua. Zanzotto representa, a juicio del autor, un punto de la literatura italiana en que la reflexión sobre la lengua y su puesta en práctica se conjugan hasta constituir una unidad indisoluble. Su obra testimonia la aparición del dialecto, ese lenguaje que “no es sino la experiencia de este no tener lugar del lenguaje, *logos* que está siempre en el principio [*erchómenos*], siempre superviviente en ningún lugar” (186).

Giorgio Manganelli ocupa el centro del octavo ensayo, “Heráldica y política”. En la lectura de Agamben, la dimensión política de su escritura pone en juego el lazo entre lenguaje y subjetividad y halla en esa intersección su lugar: la entrada en el lenguaje implica una división irrecusable del sujeto (tú escribes, tú hablas): “no se trata sólo de que aquí [...] *yo es otro*, sino que ese otro pretende no ser otro, identificarse con *yo*, cosa que *yo* no puede sino negar” (203). Experiencia singular de desubjetivación, la prosa de Manganelli depara al lector un renovado encuentro con la literatura y la política.

El noveno ensayo se presenta bajo el nombre de “El torso órfico de la poesía” y, a diferencia de los anteriores, no retiene una figura unitaria; más bien procura analizar la lengua de la poesía moderna –que hace posible su “vocación órfica” (214), atravesada por la polaridad entre el himno y la elegía, mediante la presentación de las producciones poéticas de Dino Campana y Francesco Nappo.

Agamben consagra los dos ensayos posteriores al estudio de la obra de Elsa Morante. En “Parodia”, este singular *fuera de lugar* es entendido como medio capaz de dar cuenta del misterio de la vida introduciéndolo en la literatura, en tanto que “toda otra tentativa de evocarlo cae en el mal gusto o en el énfasis” (224). El gesto paródico se revela, en la obra de Morante, como un elemento paraontológico esencial que transmite la imposibilidad para la lengua de *asir* la cosa, desnivel a cuyo llamado la parodia responde con descargas de “su usina eléctrica”. A esta reflexión le sigue “La fiesta del tesoro escondido”, en donde las convicciones filosóficas de Morante son revisadas a partir de las anotaciones que ella hiciera en los márgenes de su ejemplar de la *Ética* de Spinoza. Compuesto por una breve decena de páginas, este estudio sirve de entrada al doceavo y último ensayo, aquel que da nombre al volumen.

El propósito de esta investigación es señalado desde el comienzo: “definir una instancia poética que, hasta ahora, ha quedado sin identidad: el final del poema” (249). La poesía surge de la no-

correspondencia más o menos incompleta entre sonido y sentido, entre lo sintáctico y lo semántico; de ahí que el *enjambement* sea el carácter más seguro para ensayar una definición del territorio poético. Desde esta perspectiva puede apreciarse el aporte medular del final del verso, punto de ruptura que garantiza la existencia individual de todo verso (Agamben pone de relieve la noción de *versura*, relativa al término latino que señala el punto en que el arado alcanza el final del surco y da la vuelta). Por su parte, la rima configura otra forma de antagonismo entre sonido y sentido en razón de la no-correspondencia que establece entre homofonía y significación. Dado este panorama, el final del poema constituye una instancia de especial torsión y distorsión poética en la medida en que parece implicar un necesario punto de encuentro entre la serie semiótica y la semántica que conduce ineludiblemente hacia la prosa; la evidente imposibilidad del *enjambement* en el último verso parece ser un argumento suficiente. En ese instante, cuando la convergencia de las dos series presagia la insalvable catástrofe del poema, todo sucede como si fuera el mismo poema, en tanto estructura formal, el que buscara *suspenderse suspendiendo* su propio final, como si decidiese “estrecharse a su *rhyme-fellow* y así enlazado eligiese abismarse junto a él en el silencio” (258).

Hacia el final del volumen encontramos un “Apéndice” compuesto de ocho textos muy breves que vuelven sobre Caproni, Delfini, Morante y Patrizia Cavalli, entre otros autores contemporáneos.

En *Idea de la prosa*, Agamben habla de dos experiencias de la lengua: una primera que “presupone siempre palabras en las que siempre hablamos, es decir, como si siempre tuviésemos palabras para la palabra”, y otra experiencia en la que el hombre se ve despojado de palabras ante el lenguaje, experiencia que es a un tiempo nuestra lengua y “la lengua de la poesía” (Agamben, 1989: 30). La lengua poética viene a coincidir con la lengua muerta, lo que constituye el bilingüismo de toda experiencia de la poesía. Hacia el final de su introducción, Dobry concluye sosteniendo que, desde la perspectiva de Giorgio Agamben, el pensamiento sólo puede encontrar su lugar en la experiencia —esto es, en la pronunciación— de la palabra muerta; sólo halla su existencia *en* la muerte de la palabra.