

Alejandro Rubio: régimen político de un imaginario mediático

✉ GERMÁN LEDESMA / Universidad Nacional del Sur – CONICET / gerledesma@hotmail.com

Resumen

En el siguiente trabajo abordamos —en clave política— las operaciones estéticas de la literatura de Alejandro Rubio, donde el discurso massmediático, el literario y el de la política en sentido estricto aparecen como maneras de producir ficciones que se entrecruzan. Desde el plano estético, Rubio sustituye un orden por otro, plantea «actos estéticos que dan lugar a nuevos modos de sentir e introducen nuevas formas de subjetividad» (Rancière). La transgresión mediática, las técnicas del montaje y el pastiche, la subversión de la jerarquía entre lo alto y lo bajo y el trabajo con un lenguaje mediatizado son actos estéticos al interior de un sistema que trastoca los regímenes de visibilidad, esto es, «los lugares y la cuenta de los cuerpos» (Rancière), y forman parte de maneras marginales de producción que se vuelven explícitamente políticas en tanto están al servicio de que lo privatizado se vuelva público. A partir de aquí, intentamos pensar cómo repone un régimen de apariencia usando como principal materia prima elementos cristalizados mediáticamente por una política de la simulación, es decir, una política que se ocupa de que todo esté en su lugar asignado.

Palabras clave: literatura • política • estética • tecnología • medios masivos

Abstract

In this paper we address —in political terms— the aesthetic operations of Alejandro Rubio's literature, where media, literary and strictly political discourses appear as ways to produce fictions that interweave. From an aesthetic level, Rubio replaces one order for another, raises «aesthetic acts that give rise to new ways of feeling and introduce new forms of subjectivity» (Rancière). Media transgression, montage and pastiche techniques, the subversion of hierarchy between high and low culture categories and working with media language are aesthetic acts into a system that disrupts the regimes of visibility, i.e. «places and body count» (Rancière), and are also part of marginal ways of production which become explicitly political while they are in service of what is privatized turns into public. From then on, we try to think how Rubio resets a regime of appearance by using those elements crystallized in the social Media through a simulation policy as its main raw material, i.e., a policy that ensures that everything is in its assigned place.

Key words: literature • politics • aesthetics • technology • mass media

Desde un punto de vista cronológico una parte de la literatura de Alejandro Rubio coincide con el momento de quiebre de la última revolución técnica, ya que es a fines de los años noventa —con la emergencia de internet como producto masivo— cuando en Argentina se inicia el siglo XXI en términos comunicacionales. El cruce de su literatura con ambas modalidades del discurso mediático —la televisión y los modos de producción digital— está atravesado por una misma vocación que puede definirse como política: esta es, reflejar la época con una fuerte dosis de ironía, tanto a partir de la imaginería circulante como de los procedimientos técnicos en boga dentro de un nuevo entorno tecnológico. En Rubio, la literatura y la política aparecen como maneras de producir ficciones que se entrecruzan con lo que Valeriano Bozal llama la narratividad banal de la industria cultural.¹ Por un lado, abordamos la triangulación entre literatura, política y TV, a partir de la hipótesis de que su escritura, no obstante incorporar materiales propios de la televisión, se piensa y define como literaria, no sólo porque dialoga con la tradición de la literatura nacional sino sobre todo porque realiza un trabajo con la lengua. Por otro lado, leemos el diálogo de su literatura con internet desde una perspectiva formal, a partir de la hipótesis de que mediante el recurso de determinados procedimientos replica en clave irónica los nuevos modos de producción digital. El esfuerzo mayor de nuestro abordaje en este punto está en restablecer el carácter político que se define más en relación con lo estético que con la política a secas.

Fecha de recepción:

3/4/2017

Fecha de aceptación:

15/6/2017

«Sol de noche»: literatura y televisión

Videopolítica / catástrofe

Y así en nuestras casas de lata
entró la modernidad de Kyoto

ALEJANDRO RUBIO

Como señaló parte de la crítica, el estilo de Rubio «practica un zoom cognitivo sobre el referente» (Kesselman, Mazzoni, Selci:239). Esta metáfora técnica nos moviliza a hacer foco en el recorte que su literatura hace sobre el mundo de la televisión y a analizar los modos en que se apropia de determinados elementos de la cultura masiva. Como veremos a continuación, el cruce con lo televisivo se encuentra en función de reflejar la época con una fuerte dosis de sarcasmo y cinismo: en sus propios términos se trata de «(v)er la televisión./ Reírse de las frases más intelectuales/ de Chiche Gelblung» (2012:103). Muchos de sus referentes giran en torno a personajes del imaginario mediático, sobre todo de la política; o mejor: de cierta faceta de la política como espectáculo, ya que los personajes incorporados son tanto de la farándula como del sector político: la pura presencia de «las Trillicitas de las Mechitas/ de Oro que ves/ todas las tardes por ATECÉ» (80), Macaya y Araujo los domingos tapando unas palabras con

otras;² «los periodistas de TN» (394); Jorge Dorio en 678, Luciana Salazar, Daniela Cardone, Marcelo Tinelli, Dolores Barreiro, Pamela David, Carlos Melconián, Ricardo López Murphy. Una galería de personajes que circulan por los canales de televisión y que al yuxtaponerse destacan la farandulización de la política que tuvo su punto más álgido durante la etapa neoliberal. «La década del noventa —dice Daniel Link en este sentido— instaura la videopolítica y la videocultura como universo en el que las posiciones políticas son todas (semióticamente) equivalentes y se definen en relación con el *look* y los avatares de la moda» (2003:218). Esta representación se extiende en el blog *Zardoz*, es decir, en la escritura de principios del siglo XXI:

Carla Peterson y Martín Lousteau —dice el narrador en la entrada «Esmalte de uñas»— no se ponen de acuerdo sobre el nombre de su futuro hijo. Eva Krieger tiene un nombre en la cabeza desde hace días: Uki Goñi, Uki Goñi, Uki Goñi... Expele el uki cascadamente, deja que la lengua se demore contra el paladar en la eñe de goñi, y se siente vagamente insatisfecha: no es un nombre tonante y completo, como, por ejemplo, Martín Lousteau o Juan Domingo Perón. (2012/2013:s/n)

La cita es sintomática porque evidencia un recurso que se repite en otros fragmentos: el uso de material de consumo masivo y su reelaboración en clave literaria. Podríamos decir que Rubio imprime en la imagen de la actriz y el ex ministro de economía dos palabras que ponen en primer plano la materialidad del lenguaje: «Uki Goñi». Uno de los personajes «expele el uki cascadamente, deja que la lengua se demore contra el paladar en la eñe de goñi» y reflexiona sobre la calidad fónica de las palabras activando un componente sarcástico: la sonoridad del nombre Martín Lousteau, precisamente cuando su aparición se da en el contexto del periodismo de espectáculos (la noticia del fragmento focaliza en el hijo que el ex ministro tendría con la actriz Carla Peterson) es equiparable nada menos que a la de Juan Domingo Perón

En otro pasaje Mariano Grondona y Pepe Eliashev sacan al aire al próximo líder político: «Es Esculapio Pantácrator. Se pegan afiches con su cara,/ lo reporta Grondona, Pepe Eliashev/ le dedica editoriales. Se realizan elecciones/ y resulta ganador por el 99,9 por ciento» (2012:113). Si, como dijimos, las imágenes que circulan por los canales de masas son materia prima con la que Rubio reflexiona y pone en cuestión ciertos aspectos de la época, estos versos evidencian cómo el aparato de medios opera sobre la opinión pública. El montaje mediático está en función de generar consensos democráticos e invisibilizar los conflictos en una hipérbole que alcanza el 99,9 por ciento de homogeneidad, en sintonía con lo que Rancière llama una «comunidad ética» (2005:29).³ Dicho concepto, en la estructura de pensamiento del teórico argelino, está ligado a un modo de conformación simbólica de la sociedad cimentado en el consenso, contra la figura clásica del conflicto político. Así, este anclaje «ético» obtura las discusiones y las diferencias, homogeneizando las partes sociales en una misma representación sin

fisuras. Para que esta condición totalizante sea posible es necesaria una alianza entre la clase política y una política de medios, en función de monopolizar las formas de discusión pública y la circulación de la palabra. En el contexto de un consenso construido sobre la base de representaciones de la televisión, «los hijos se meten los dedos en la nariz, ven a Macri con Flavia Palmiero y quieren ser como los homicidas de Villa Homicida» (Rubio 2012:112).

Esta configuración del presente compuesta por una constelación mediática es criticada abiertamente por Rubio, a diferencia de otros escritores contemporáneos que tienden a suspender los juicios de valor sobre los materiales con los que trabajan. Uno de los principales recursos, como veremos a continuación, es el de erigirse en francotirador y oponer a las imágenes preestablecidas del *stablishment* sus propias construcciones alternativas. Pero también este posicionamiento crítico por momentos se vuelve explícito y adquiere niveles altos de literalidad. En el poema «Carta abierta» el desacuerdo se da provocativamente con un insulto a «la democracia», con todo el peso que tiene la palabra en nuestro imaginario político pero que, en este contexto, no es otra que la del consenso como «estado idílico» (Rancière 2012:121):⁴

Me recontracago en la rechota democracia
y en consejos, concejales, reformas y estatutos
en los ediles y en las edilas, en codicilos y códigos,
en el favor del público y la bocota de los publicistas,
en los flash cada dos minutos, en sanatas copetudas
más cuadradas que el cuatro y los baby faces
de la TV. (2012:79)

Rubio emplea el mismo énfasis para expresar su desacuerdo con la clase política y el aparato de medios, encargado de extender aquel consenso ético a las esferas masivas de la sociedad: «me recontracago», «la rechota democracia», «la bocota de los publicistas», las «sanatas copetudas». De esta forma, con la fuerza de un lenguaje altamente corrosivo opone a la «ética *soft*» del consenso como régimen determinado de lo sensible, la «ética *hard* del mal infinito» (Rancière 2005:49)⁵ (lo que en términos del libro que contiene este poema sería el «metal pesado»), privilegiando la política como disenso y aceptando la «inquietante invitación» de Rancière que refiere María Beatriz Greco a «des–encajar, des–colocar, re–componer de otro modo las partes ensambladas, desanudar lo anudado, mirar como extranjero, dar lugar a un pensamiento de la alteración y el disenso, desandar la armonía de un mundo desigualmente construido» (en Rancière 2014:5). Ya sea a partir de la efectividad de un insulto o de una operación más sofisticada como la de construir una batería de imágenes alternativas a las que circulan en los canales de masas, Rubio —a contrapelo de un régimen que intenta despolitizar la discusión pública y que busca un todo social homogéneo— incorpora la certeza de que «un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población» (Rancière 2005:28).

Esto que destacamos en la cita de Greco (la posibilidad de descolocar y recomponer las partes) se hace palpable, decíamos, a partir del procedimiento de construir imágenes alternativas y colocarlas al lado de las que el sistema presenta como hegemónicas. Así, esta tensión entre la imagen maquillada del consenso que sale de la pantalla y un afuera donde habita el excluido del sistema se da a partir de un choque, a la manera de un montaje, en el que los actores principales de la farándula adquieren un nuevo significado en su contigüidad con lo que Bourriaud llama «contra-imágenes» (122). Estas imágenes confrontativas se inscriben dentro de «una querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología *ultralight* del consumo y la competencia social» (122).

«Solo hay fotos» dice Rubio en «La mente de Perón» (un texto explícitamente político que aborda el clima neoliberal) pero luego remata: «son falsas» (2012:135). A la falsedad de estas fotos, Rubio opone la decadencia que el régimen de visibilidad televisivo no muestra: el olor a repollo hervido o coliflor que sale de los livings donde los personajes «liquidados» (43) construyen «bunkers» (57), un «comatoso en la pieza compartida» (69) que no quiere que salga el sol para no ver «las patas de la mesa engrampadas» (69), las «putas» que comparten la cena en «una cocina minúscula» (82) y viven «una vida de cochambre», aquella «mañana hepática en una pocilga posmo» (104), «los saunas del Once» (100), «la penumbra del monoambiente interno» (350), las «escenas de un paganismo preocupante en Constitución» (288): «de las dominicanas a los paraguayos (...) de los travestis a los cocainómanos» (288). La manera de hacer política de Rubio —como en «una isla de edición alternativa que perturba las formas sociales» (Bourriaud:91)— pasa justamente por la construcción de un sentido común divergente con relación al que intentan instaurar los medios masivos.

En esta línea, sin dejar de mirar lo que pasa por la pantalla, representa un espacio trastocado y muestra —en términos de Mazzoni— «el correlato invisibilizado» (Rubio, 2012:11) de las políticas neoliberales, a partir del cual las fracciones de la sociedad se perturban y cobra relieve lo que Rancière llama «la parte de los que no tienen parte» (2012:45). El tren bala atraviesa el Oeste, «zona de quiosqueros quebrados y artistas del arrebató» (Rubio 2012:107), y el escenario de la pobreza urbana se vuelve telón de fondo de su producción poética pero por momentos la operación —en concordancia con las experimentaciones más radicales del arte contemporáneo— se reduce directamente a un gesto sagital, que hace ver y escuchar lo que no se ve ni escucha:

los viejos los niños los trolos las golpeadas
 las putas los gordos los feos los impotentes
 los chizitos los niños los trabas los crotos los gratas
 los drogones los alcohólicos los fumadores los ocupas
 los desocupados los villeros los paraguayos peruanos bolivianos

dominicanos negros coreanos chinos los provincianos
 los niños los judíos los protestantes los marxistas
 los locos los disca los enfermos los niños los miopes
 forunculosos pelados desdentados los niños. (393)

La politicidad, en este caso, pasa menos por el procedimiento en sí que por el recorte que pone en escena lo que no se quiere ver ni escuchar. La operación de darle entidad a aquellos actores sociales que la democracia consensual ve como problemáticos, en tanto no condicen con la imagen homogénea de «un solo pueblo» (Rancière 2005:29), se verá más claramente en la segunda parte del artículo cuando analicemos los procedimientos formales de la literatura de Rubio, ya que estos aparecen como correlato de la época y se tocan con las formas de comunicación hegemónica, poniendo en orden de equivalencia este resto social con lo que el sistema político y de medios hace circular de forma masiva.

Si el lector puede sentir la temperatura social de un período a partir de las imágenes dominantes esta posibilidad se refuerza mediante la incorporación de aquellas que el sistema relega. Para Rancière la política del arte radica justamente en «cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos» (2010:66). Rubio alternativamente sustituye un orden por otro y plantea «configuraciones estéticas que son políticas» (Rancière 2014:8). Ser o no visible en un espacio común es lo que tensa las diferentes maneras de producir ficción: las de la literatura, los medios y la política, ya que las tres se instituyen como máquinas ficcionales. Desde esta perspectiva la política en la literatura de Rubio es, antes que nada, asunto de «modos de subjetivación» (Rancière 2012:52), entendiendo el concepto como «el arrancamiento a la naturalidad de un lugar, la apertura de un espacio de sujeto donde cualquiera puede contarse porque es el espacio de una cuenta de los incontados» (53). Siguiendo este planteo, nos preguntamos ¿qué palabra pone a circular? ¿qué «posiciones del cuerpo en el espacio común» (2014:21)?, y repensamos una política de la estética en su literatura a partir de la propuesta de un disenso.

Este acoplamiento de heterogeneidades le permite a Rubio establecer un recorrido que va del espectáculo de la videopolítica a la «palabra impolítica» de su literatura. Para Roberto Espósito «palabra impolítica» es la que sigue al desastre, «que lo cuenta sin descanso aún sabiendo que desastre es precisamente lo que no se puede contar» (146). En el fin del siglo, en un mundo sobretecnificado, mientras la televisión bombardea los interiores con su luz intermitente, Rubio sale a la calle y echa «un rápido vistazo» (2012:263)⁶ para describir la catástrofe:

Suda el caballo del cartonero y el cartón
 acumula estrías como una bataclana triste

en el carro que baja temblequeante hacia la cárcel. Toldos de lona y metal reciben con un
 ruido sordo o tintineante
 la caída de los venenitos, también llamados bombulas, desde las ramas altas de los paraísos
 dispuestos como soldados en un pelotón
 de fusilamiento. Una tristeza
 fina baja desde las terrazas
 y se deposita como niebla marrón
 a diez centímetros del suelo
 tan húmedo y resbaladizo que parece una vagina
 al tragar entre gritos de gozo a los condenados
 bien vestidos y proclives a todas las abyecciones
 de una pobreza no por inmaterial menos concreta,
 la que exuda el brillo catódico que los ojos
 captan a través de las cortinas de las ventanas
 cerradas durante el otoño, entreabiertas en verano
 y ahora involucionadas a su condición de hueco puro. (263)

En esta descripción de la catástrofe Rubio fusiona realidades desparejas: lo que
 pasa por fuera de los departamentos es una situación en ruinas, pero la pobreza
 abyecta («no por inmaterial menos concreta») en este contexto de desolación
 es la que sale del brillo catódico de la televisión: políticos, actrices, publicistas
 disparan contra la clase media, «los condenados bien vestidos» que son «procli-
 ves a todas las abyecciones» pero no son capaces de echar «una rápido vistazo»
 hacia la situación social que los rodea. Dice Rubio: «la capital de Suroccidente es
 ahora una grande y hermosa ruina» (2012:59); «el pueblo argentino está muerto»
 (2012:138), y luego hace foco en la causa de esta tragedia política que desnaturali-
 zó el lugar del debate público:

Antes de que el próximo traidor desove su ley fundamental
 en las vejigas de la mayoría parlamentaria y la sogá
 corrediza
 cierre el nudo sobre cuellos que se preciaron de robustos
 con aires de heroísmo que mejor hubieran reservado
 para una guerra verdadera, hay tiempo de mirar atrás
 y descubrir, si no la solución, sí el origen
 biológico y causa eficiente
 de la paz desastrosa que se abate
 sobre las espaldas del pueblo argentino. (141)

En este recorrido que va de la imagen política como un producto de consumo
 masivo a la realidad decadente como resto problemático, la «comunidad ética»
 que refería Rancière se configura en «paz desastrosa». Es decir la videopolítica, que
 aporta materiales con los que producir una reescritura que intervenga de modo de

alterar un reparto establecido de lo sensible, en la literatura de Rubio entra en conjunción polémica con lo que pensamos con Espósito como «palabra impolítica».

Montaje

Esta forma mosaicada de mostrar lo que se ve demasiado fácil (la iconografía de una cultura del espectáculo) y lo que se oculta (el resto social que no encaja en la idea del consenso) sigue la lógica del montaje. A partir de dicho procedimiento nuevamente se evidencia el cruce entre estética, medios y política. En principio, siguiendo la línea de Jean-Luc Godard que sostiene que «la noción política fundamental es el montaje» (en Bourriaud:63), las confrontaciones entre lo heterogéneo en la literatura de Rubio —entre el brillo catódico de la televisión y la opacidad decadente de la vida social— tienen una función política al interior del sistema estético, al ser más controvertibles que fusionales. «Una imagen nunca está sola —aclara Bourriaud— no existe sino contra un fondo (la ideología) o en relación con las que la preceden o la siguen» (63). Montaje al nivel del motivo: por ejemplo, el del comienzo del relato «Martina» que muestra un ejército bávaro en la sabana africana yendo hacia un volcán en proceso de erupción que, sin salto de continuidad, pasa a Buenos Aires en 1999 después de que Fernando De La Rúa fuera electo presidente.⁷ Y también al nivel de la forma, en el corte de la lengua: «Se para. Se-/ para. Para-/ dóxicamente: interrupción y corte:/ fin, lengua cortada» (2012:55). Como en el *Ready made* de Duchamp y en el montaje surrealista —en términos del propio Rubio «la rara mezcla de una máquina de coser/ con una mesa de operaciones» (221)— «se trata de organizar un choque, de poner en escena una extrañeza de lo familiar, para hacer aparecer otro orden de medida que sólo se descubre mediante la violencia de un conflicto» (Rancière 2011:72). A partir de esta técnica, su literatura se relaciona con la política en sentido amplio (tal la acepción que le da Godard a la palabra), pero también en sentido estricto. Ya que, por un lado, el procedimiento de corte implica la presentación de lo real: según el narrador del blog «existe nada más que lo proyectado en la pantalla mental» (2012/2013:s/n), y, por el otro, porque en esa presentación que implica la cuestión mediática el recorte pasa por la actualidad política: «Una casa más grande, mejores implementos —dice en «Una experiencia moral»— Cavallo los proveyó. Yo vi el mal/ concentrado en un rostro, una pelada/ bajo los focos del set» (145). O más adelante, en el poema «Televisión», donde se recortan «las aventuras de Carlitos Junior» y se afirma que

para despreciarlos no había más
que prender el televisor y disfrutar de los sorteos,
las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos,
los restaurantes llenos, la músicaailable,
los bailes, los bailarines, los grandes pechos,
los pechos enormes, los pechos
como globos aerostáticos y así

hasta que las velas no ardan y dale que va
que el radical resentido nunca nos va a ver
inundados o juntando cartón. (150)

Mediante la técnica de yuxtaponer elementos Rubio recorta fragmentos específicos de la historia reciente y los expone de manera que adquieran una función crítica. A la manera de un videoclip, en el poema «Televisión» se suceden imágenes vertiginosamente: el derroche de la convertibilidad («las fiestas, las palmeras, los descapotables, los gatos, los restaurantes llenos, la músicaailable») es narrado en clave visual. La artificialidad de «los pechos como globos aerostáticos» es también la de un relato económico que años después se volvió insostenible.

Entre cínica e irónica, la literatura de Rubio juega con dos regímenes de visibilidad superpuestos: el de la palabra y el de la imagen. Estos órdenes, históricamente reducidos a una relación de oposición,⁸ auspician una interacción novedosa en la cultura y estética contemporáneas, desde donde Rubio pone en relieve la época. A través de la palabra escrita manipula lo que llama la «eternidad frágil de las imágenes» (2012:104) y, en una «lectura a contrapelo del discurso social hegemónico» (García Helder en Rubio 2012:10) hace uso de cierta dimensión de la visualidad. «De las cenizas rescaté» —dice y construye su propio montaje— «magras figuras: un gaucho,/ Perón sobre un caballo pinto,/ una negra barriendo la vereda/ con los ojos de gato abiertos/ al sol decadente» (106). Pero sobre todo, en ese uso, lleva adelante una operación política ya que reiteradamente hace un recorte del torrente televisivo, del flujo que funciona por una cuestión de cantidades, selecciona desde la lógica que su literatura le impone y —como diría Bourriaud— llena «los blancos que constelan la imagen oficial de la comunidad» (63). Rubio efectúa una tarea *táctica* en tanto hace uso «de formas residuales de la televisión [que] aunque nacidas en el ámbito de los *mass media* [se convierten] en una imprevista instancia de subversión» (Fernández Porta:176). El insulto a la democracia que analizamos arriba y el uso irónico de lo massmediático apuntan a un régimen de visibilidad que es puesto en cuestión. «Hay democracia —afirma Rancière— si hay una esfera específica de apariencia del pueblo» (2012:127). Justamente la representación monolítica de lo popular que hace la televisión queda tensionada por la de la literatura: Carla Peterson y Martín Lousteau en primera plana; las frases de Chiche Gelblung; Las Trillizas de Oro en ATC; Macaya y Araujo, toda imagen espectacular adquiere un nuevo significado al lado de los actores sociales excluidos del sistema tanto político como visual: «el cartonero», «los drogonos, los alcohólicos, los fumadores, los ocupas, los desocupados, los villeros», y esa larga lista que completa el mosaico de una época.

A partir de aquí, hay dos nociones enfrentadas que sirven para pensar la operación de Rubio: según los lineamientos de Rancière, la de un dispositivo de apariencia y la de un régimen de simulación que sigue los planteos de Jean Baudrillard. El consenso como régimen de lo sensible corresponde con la desaparición del dispositivo de apariencia, el cual va en contra de un régimen determinado de

opinión (que se relaciona con el análisis de la simulación y el simulacro de Baudrillard) centrado en «procedimientos de presentificación exhaustiva del pueblo y sus partes y de armonización de la cuenta de las partes y la imagen del todo» (Rancière 2012:130): esta última una utopía, en tanto «cuenta ininterrumpida que presentifica el total de la “opinión pública” como idéntica al cuerpo del pueblo» (130). Rubio, en este sentido, construye una representación del pueblo que pone en conflicto la imagen consensual que proponen los medios, a partir de la cual surge el insulto sobrecargado hacia el sistema democrático: una imagen decadente de pobreza y violencia corporal, como ruido que se opone a aquella «paz desastrosa» (2012:141) que viene de la mano de los dispositivos del simulacro. Por un lado, entonces, habría una imagen totalizante de la sociedad bajo el signo de la construcción hegemónica massmediática y por el otro un dispositivo que está en función de encontrar las grietas de ese discurso acabado a partir de la explotación de la apariencia. «El mundo de la visibilidad integral —dice Rancière pensando en estos dispositivos del simulacro— dispone un real donde la apariencia no tiene ocasión de suceder y producir sus efectos de duplicación y división. *La apariencia y en particular la apariencia política, no es lo que oculta la realidad sino lo que la duplica, lo que introduce en ella unos objetos litigiosos (...)* que perturban la homogeneidad de lo sensible al hacer ver juntos mundos separados» (2012:132; el subrayado es nuestro). En esta asociación de mundos aparentemente contrapuestos —propio de la apariencia política— resuena la «rara mezcla» (Rubio 2012:221) con la que Rubio se apropia, en clave literaria, de la técnica del montaje. En los fragmentos analizados lo que vemos es una tensión entre simulacro y dispositivo de apariencia, en tanto reponen —trastocando, invirtiendo los órdenes establecidos— un régimen de apariencia a partir de elementos cristalizados mediáticamente por una política de la simulación, es decir, una política que se ocupa de que todo esté en su lugar asignado.⁹ Por lo tanto, en su obra poética y narrativa se puede trazar una relación entre estatuto de lo visible, imagen del mundo y obrar político donde el pueblo ya no es la suma de sus partes y sus opiniones, sino que se construye en un régimen de apariencia polémico.

Tradición literaria

Esta coyuntura en la que la prepotencia de los discursos mediáticos busca la representación homogénea de «un solo pueblo», es decir una imagen totalizante de la sociedad, afecta el estado actual de la literatura. La literatura parecería formar parte de aquella «comunidad ética» que refería Rancière unas páginas atrás. Rubio coincide de manera crítica con este diagnóstico cuando afirma que la literatura, justamente a raíz de inscribirse en estas discursividades circulantes, es «el mal político [ya que] está mal escrita» (2010:109). En sus propios términos «la literatura argentina es el mal (...) procrea argumentos malos, personajes malos, imágenes malas, diálogos malos, ideas malas. Los héroes de novela hablan como cancheros de televisión. Los yóes líricos hablan como enamorados de televisión. Los caracteres teatrales hablan como los pastores evangélicos de la televisión.

Las tramas de las ficciones argentinas parecen libretos que cajoneó Suar» (109). Según la cita, el discurso literario del presente parecería no poder aportar fisuras en ese todo construido por los medios masivos, ni superar las ficciones en lata escritas por guionistas mal pagos. Sin embargo, como veremos a continuación, Rubio no abandona el topos literario y es desde el trabajo específico tanto con la tradición literaria como con la materialidad de la lengua (sobre todo a partir de la recuperación de la suntuosidad excesiva del neobarroco)¹⁰ que tensiona los elementos massmediáticos que incorpora a su literatura. Efectivamente, sostenemos que el trabajo con la tradición literaria, que puede rastrearse a lo largo de toda su producción en diversas claves,¹¹ se encuentra presente cuando recrea escenas que pertenecen al ámbito de la televisión. La transgresión mediática —que en la literatura de los años setenta significó un arma para acabar con la cultura burguesa (Walsh, Puig, Lamborghini)—¹² en la literatura de Rubio se resignifica pero sigue teniendo un peso político al interior del campo: no se trata sólo de incorporar una alteridad popular que trastoque los cánones establecidos sino de hacer uso de ciertos valores hegemónicos para ponerlos en cuestión.

El poema «Infancia», en el que Paturuzú empala a Isidoro por una cuestión de clase, es ejemplar en cuanto a que los elementos de la cultura de masas son apropiados para aludir a la tradición literaria nacional:

Paturuzú finalmente atravesó a Isidoro
y lo tiene enhiesto en el aire, temblando
de pavor y gozo. Proyectado
por el falo tehuelche, el playboy ve
la planicie patagónica en toda su extensión y vacío.
Ya no va a cruzarla en descapotable
borracho, rumbo a una boite tan próxima
como el deseo de su consumación.
Inmóvil por fin, en paz,
puede aquilatar el peso exacto de la posesión
y posponer indefinidamente el derroche,
vicio y virtud de su clase. (2012:279)

«Infancia», al tiempo que sugiere una edad histórica de los medios masivos (Paturuzú e Isidoro son personajes de la gráfica que sólo con posterioridad pasan al ámbito de la televisión) paralelamente alude al inicio de la tradición literaria argentina, fuertemente marcada por la violencia sexual. En efecto, ya desde *El matadero* de Esteban Echeverría la literatura recrea una escena donde el cuerpo del adversario político es sometido de manera violenta, línea que luego continúan trabajos más cercanos a Rubio como *El fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini, donde se interpreta la situación política en clave pornográfica. Específicamente, en el poema de Rubio el indio se venga del playboy en una imagen que condensa diferentes temporalidades: la de la gauchesca del siglo XIX, ya que el contexto

visual es el de «la planicie patagónica en toda su extensión y vacío», pero cruzada por el avance tecnológico del xx, en ese cruce literal de Isidoro en descapotable que va derrochando lo que el excedente económico propio de su clase social le permite. En ese itinerario festivo Isidoro se configura como un personaje de la farandulización de los años noventa, así como en la violencia sexual Paturuzú se vuelve un héroe de la revancha política. Esta reposición literaria de una densidad política sobre un material de consumo masivo contradice la lógica de la época neoliberal en la que la posibilidad de construir un gran relato parecía diluirse.

En el cruce entre lo que la política activa en términos de discurso, lo que los medios dejan circulando como palabra pública y cierto resto literario —el «detritus» que Jorge Panesi lee en Perlongher—¹³ Rubio trabaja con lo que Fusillo llama «el poder omnívoro de la narratividad» (210).¹⁴ No reemplaza, como otros escritores, la biblioteca por los productos masivos de la televisión —«las obras propias del arte» por «las mezclas impuras de la cultura y la comunicación» (Rancière 2005:48)— sino que fusiona lo literario y lo televisivo remarcando una tensión. Por ejemplo, en otro pasaje, a través del habla de los medios pone en relieve lo que Speranza llama un «realismo de superficie» (2005:20)¹⁵ que hace foco en territorios devastados, repletos de pobreza y marginalidad: el poema «Romance» comienza diciendo «el cronista de Crónica en día franco teclea:/ porque el realismo social nos cagó,/ nos trató como a tarados, y *para realismo!* mágico, bueno, *mejor!* *el del Tropicana*: es mejor, más real, visceral» (2012:64; el subrayado es nuestro); pero al mismo tiempo ese realismo es atravesado por aquella impronta que se inscribe en la tradición literaria de la gauchesca. En un contexto que recrea la imagen estereotipada de un boliche bailable en Constitución, al tiempo que privilegia cierto régimen de visibilidad de los programas más sensacionalistas de la tv, Rubio esta vez evoca «La refalosa» de Hilario Ascasubi, en tanto «el mal que pone en escena (...) no es un simple contrapeso del bien, [sino que] hay un efecto de *extrañamiento* que surge de su carácter excesivo, que lo vuelve inexplicable y atractivo a la vez» (Ansolabehere:43):

Tropos y pathos en la entrada [del Tropicana] se finteán, insultan, amenazan,
se trenzan, caen, se levantan, caen, patinan, pisan
pedazos de bazo, segmentos sueltos
de intestino; pierden, hacen ochos,
sietes y nueves, se reviran y *refalan*
en la sangre, entre relumbrones
de vidrio verde, botellas rotas,
basuras. Después viene la patrulla y limpia,
viene la ambulancia y limpia, el cronista de Crónica
cronifica: en el hospital están todos limpios. (2012:64; el subrayado es nuestro)

Nuevamente en un juego de temporalidades superpuestas la literatura gauchesca aparece mixturada con la vanguardia de principios y mediados del siglo

xx, ya que la cita emula la voz poética de Oliverio Girondo. Desde el nivel del motivo, las imágenes retóricas de la literatura (tropos y pathos) se equiparan con los actores sociales invisibilizados por la política de medios en su representación homogénea del pueblo como un cuerpo sin conflictos: las clases bajas son las que «se trenzan, caen, se levantan, patinan» a la salida del Tropicana. Si en «Infancia» había una venganza de clase desde donde la literatura de Rubio se permitía reponer cierta densidad política, en «Romance» la lucha se da entre elementos de la misma clase como correlato de un momento social. La violencia, al no traer aparejada una instancia política, a la manera de ciertos programas producidos con imágenes de cámaras de seguridad, deviene en violencia gratuita. Los «segmentos sueltos de intestino» del otro social, los modos en que «se reviran y refalan en la sangre», se reducen a un mero divertimento. Por su parte el aparato del Estado, en conjunción con el aparato de medios, sólo tiene una función higiénica: «viene la patrulla y limpia, viene la ambulancia y limpia, el cronista de Crónica cronifica: en el hospital están todos limpios».

Estos guiños hacia la tradición literaria se refuerzan en un trabajo que Rubio efectúa sobre la lengua. Como veremos en el segundo apartado, el trabajo artesanal que lleva a cabo tensiona el aparato *soft* del entorno digital al que alude con un gesto procedimental. Más allá de la opacidad que analizaremos en la segunda parte del capítulo, en la transcripción de pasajes televisivos advertimos un exceso de la lengua: exceso que podría reducirse a la palabra espectacular del show televisivo, pero que también se constituye a partir del discurso extralimitado de un sector de la política y de pequeñas pinceladas literarias en la adjetivación suntuosa como un resabio del neobarroco. «Contra [una] economía de lenguaje —afirma García Helder— el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista» (1987:s/n). La lógica neoliberal de aplanar el discurso político al ser filtrado por la televisión se complejiza en el blog *Zardoz*, es decir, en el inicio del siglo XXI, ya que allí el habla política muchas veces termina mediada por el artefacto que la reproduce pero a su vez es ornamentada por el registro exuberante de la literatura de Rubio. A riesgo de volvernos digresivos, nos permitimos incorporar mediante fragmentos una extensa cita del posteo «Una visión en la televisión», donde el protagonista Lisandro «decide darle un descanso a su macizo cerebro y alienarse frente al aparato maléfico con una lata de atún, queso fresco, pan y vino tinto» (2012/2013:s/n). En aquella visión, después de un *zapping* por los canales altos del cable, aparece Eliana Parió (un alterego de la entonces diputada Elisa Carrió) de visita en el programa «A dos voces» del canal TN, y en su discurso se encuentra condensada esta mediación que hace de la política una videopolítica, al tiempo que se puede apreciar el trabajo que Rubio efectúa sobre la lengua:

Dos conductores con traje y ojeras de sepultureros de ilustración de novela de Mark Twain son minúsculas figuras en el paisaje de un inmenso estudio con no menos de tres grandes mesas en herradura y una escenografía abstracta y colorinche. Ahora se alejan de una de las mesas hacia la derecha, donde está sentada y va a ser entrevistada, anuncian, Eliana Parió,

veterana diputada y azote de Dios. Después de unos forzados comentarios humorísticos sobre los horribles trajes de los conductores–sepultureros, la vocación astrológica de la diputada, que es redonda, es puesta a prueba con la pregunta de cómo ve el año que viene. Desastres, rayos y centellas, apunta cavernosa la esferolegisladora. (2012/2013:s/n)

Rubio hace uso del procedimiento de *ekphrasis*, es decir, la representación verbal de una representación visual. A partir de esta técnica literaria mirar televisión no se reduce a un gesto pasivo sino que activa un trabajo específico sobre la lengua. El carácter literario del pasaje es remarcado con la referencia a la novela de Mark Twain, pero también con una selección léxica que trae a colación un adjetivo con cierta corporalidad (la diputada «cavernosa») y con figuras del lenguaje como «esferolegisladora» o «conductores–sepultureros». Así, la efectividad del pasaje se sostiene en varios niveles: la espectacularidad de la imagen televisiva (la referencia directa a un «paisaje» compuesto por una «escenografía abstracta y colorinche» en la que los conductores son figuras «minúsculas») se superpone a la del propio lenguaje de Rubio. A la par de esta superposición de niveles, aparece solapadamente el yo del habla política sin ningún tipo de aviso previo:

Pero basta ver lo que pasa este año, las amenazas a las instituciones que por otra parte son una mierda, yo sólo confío en una jueza hasta que me demuestre que también es una chorra hija de mil putas. Pero qué querés con esta banda de idólatras adoradores del Diablo, con estos fascistas–estalinistas–castristas–neonazis, esta no es Eva Braun porque tiene feas piernas. Miren, yo tengo autoridad moral. Eso es lo que pasa. Lo que a mí me sobra, a otros les falta. Puedo prestar, pero con un interés razonable, no a las ridículas tasas que la política argentina, decadente como nunca, me ofrece. ¿Qué van a hacer con la inflación? ¿Qué van a hacer con la cosecha de sorgo que se arruinó? ¿Quién atiende a los mercados de ultramar? ¿Quién frena el materialismo del consumidor nativo? (2012/2013:s/n)

En efecto, a la imagen reproducida de la televisión y a la palabra literaria de Rubio se le superpone la de la propia Eliana Parió que es, en concordancia con el resto del pasaje, una voz excesiva. En la línea del neobarroco dicha voz produce un contraste brusco: la oración musical y extrañada «Desastres, rayos y centellas, apunta cavernosa la esferolegisladora» se tensiona con el registro corrosivo del insulto directo: las instituciones «son una mierda», la jueza «una chorra hija de mil putas». La exuberancia verbal, que en principio es un agregado de la literatura, pasa a ser la de la política como espectáculo: los gobernantes son «una banda de adoradores del Diablo», «fascistas–estalinistas–castristas–neonazis». «Esta no es Eva Braun porque tiene feas piernas» dice Parió refiriéndose a la presidenta Cristina Fernández y recupera un sentido extendido por los medios hegemónicos que pone en nivel de equivalencia al kirchnerismo con el fascismo (e incluso en muchos casos directamente con el nazismo). En dicho anclaje temporal se puede leer una búsqueda referencial en la clave de la poesía objetivista, en tanto una escritura «no abstracta ni “universal” sino situada en relación a una cultura (...) a una época

y un lugar geográfico» (Yuszczuk:136). Anclaje que en el contexto de la cita viene dado por la situación televisiva de un programa periodístico de debate político: la inflación, la cosecha como recurso para conseguir moneda extranjera, el modelo de consumo interno, estos datos que incorpora la voz de la diputada se corresponden con lo que García Helder llama «un refuerzo de sentido presente» (1987:s/n) propio del neobarroco, desde donde el lenguaje ostentoso deviene en parodia:

Yo lo que veo es que los problemas se acumulan y no hay indicios de un plan a largo plazo, falta voluntad política y sobre todo, señores, falta decencia. Decencia. A mí me sobra, no hablo por mí, me quedé sola pero ya, la victoria es peor que la derrota. Cristo tiene una espada, no es sólo amor, eh (guiña el ojo). Los que se arrepientan aún están a tiempo, ¡pero que no demoren, porque la hora y el día están fijados desde el principio de los tiempos y hace cinco años que vengo avisando! Este país no es una sociedad, esta sociedad no tiene moral, esta moral no es la de Hanna Arendt. ¿Para qué hablo? ¿Quién me escucha? ¡%!, señores. No me da vergüenza decirlo, porque los equivocados son los otros y el año que viene lo demostrará. El pueblo argentino tiene que salir a la calle con la Constitución en una mano y la espiga de trigo en la otra. Nos subimos a un carro alegórico y bombardeamos con cereal la Casa Rosada. (2012/2013:s/n)

Eliana Parió, además de una lengua excesiva, refuerza sus dichos con lenguaje corporal («guiña el ojo»). El personaje, así, deviene en una caricatura satírica del original. Aquellos calificativos de «azote de Dios» y «vocación astrológica» del primer fragmento (sumados a la condición epifánica del título: «Una visión en la televisión») ya componen de manera sarcástica el perfil político de la diputada que se presenta como una pitonisa capaz de ver lo que al resto de los ciudadanos les está vedado. La referencia a Hanna Arendt establece el vínculo con el instituto homónimo de «pensamiento político» que la entonces líder del espacio ARI inauguró en el año 2004.¹⁶ El tono humorístico se refuerza en la explicitación de la escasa representatividad electoral de la diputada y, sobre todo, en la imagen delirante de un carro bombardeando con cereal la Casa Rosada. Esta imagen hace alusión a los bombardeos a Plaza de Mayo de junio de 1955, es decir, los sucedidos durante el primer peronismo, pero a la vez estos son actualizados por el conflicto que en el año 2008 el gobierno kirchnerista mantuvo con el sector agrario.¹⁷ Las múltiples referencias a la época, condensadas en el discurso extremo de la política en el contexto espectacular de la televisión, como vemos, logran un efecto cómico al ser filtradas por la literatura de Rubio:

De noche [la Casa Rosada] con esa luz parece un boliche de Miami, yo no conozco pero me contaron. ¡Los pecadores serán tragados por un abismo de fuego y hielo! Yo aviso, aviso, pero no me tomen por tonta... Yo sé, yo sé que cada uno está con su negocito, su minita, su noviecito, y no piensa en el país, en la sociedad que ya no da más de tanta injusticia y corrupción. Lo digo de frente y sin vueltas, a mí no se me paspa la lengua por dar nombres: Juan Duarte maneja la plata de Odessa. Y ustedes lo saben perfectamente, pero no lo dicen. A mí no me

cuesta nada y lo derrocho a manos llenas, me sobra decencia, castidad, autoridad moral. Si usted quiere le presto, pero tonta no, ¿eh? A ver qué van a hacer cuando se acabe la plata de los casinos, de la droga, de la trata... Pero yo quiero llevar un mensaje a cada hogar: no se desesperen. No va a pasar nada. Salgan que no va a pasar nada. No hay que tener miedo, hay que tener cuidado. Otra cosa les digo... (2012/2013: s/n)

El fragmento continúa con la voz apocalíptica que mixtura lo político con lo teológico: «¡Los pecadores serán tragados por un abismo de fuego y hielo!». Luego, agrega el tono de denuncia característico de Carrió: «Juan Duarte maneja la plata de Odessa»; y los modos de autofiguración que también le son típicos: «me sobra decencia, castidad, autoridad moral». Rubio, al tensionar con su lengua literaria lo que sale de la televisión, interviene en el reparto de lo sensible y desde allí se puede leer una operación literaria que se define política. Con una fuerte dosis de cinismo recrea escenas de la vida cotidiana y propone una nueva política del trabajo mimético. Lejos de la supuesta pasividad del consumidor y de la alienación con la que Lisandro se sienta frente a la tv, en ese trabajo que Rubio hace sobre la lengua mirar televisión se vuelve una tarea política, que puede pensarse como un uso no televisivo del medio.¹⁸ En el esquema donde el discurso político es mediado por el de la televisión, esta operación artesanal donde la palabra reproducida adquiere una tonalidad nueva se encuadra en un resto literario que se vuelve problemático. Dicho resto proviene del uso de imágenes públicas como propiedad poética, imágenes que fueron manipuladas de antemano por el aparato de medios y que forman parte del proceso social y político en el cual están inscriptas.¹⁹

Nuevos modos de producción digital: la construcción de artefactos metódicos

En todas partes ruidos de máquinas,
acoplamientos de máquinas, máquinas
de máquinas: producción, registro y consumo

ALEJANDRO RUBIO

Para abordar la relación de la literatura de Rubio no sólo con internet sino más abarcativamente con las formas de producción digital orientaremos nuestra lectura hacia un punto de vista formal. Esto significa hacer foco en el nivel de los procedimientos, los cuales siguen la máquina como modelo para la producción poética: la fragmentación, la estructura en mosaico, la apropiación de materiales circulantes y el *remix*. Luego de repasar estos modos experimentales de composición, tanto de la poesía impresa como del blog *Zardoz*, nos detendremos en el análisis de la lengua a partir de la hipótesis de que ésta funciona como recurso para darle espesor y materialidad a un aparato que suele presentarse como inmaterial.

Para Mazzoni, Rubio «hace hablar a la forma» (en Rubio 2012:16). Efectivamente, la forma implica cierta politicidad en la puesta en escena de lo divergente:

según Rancière; «lo que constituye el carácter político de una acción no es su objeto o el lugar donde se ejerce sino únicamente su forma, la que inscribe la verificación de la igualdad en la institución de un litigio» (2012:47). En la literatura de Rubio, ciertamente, el significado político de la experiencia estética aparece más allá del motivo. Nora Avaro, en el prólogo a *Prosas cortas*, escribe que «el arbitrio de la forma se hace sistema figurativo» (en Rubio 2012:37). El libro al que refiere la crítica, de formato fragmentado, está construido sobre la base de sentencias breves, de menos de 140 caracteres, como si fueran anticipadas actualizaciones de la cuenta de Twitter @garchofa, recientemente abierta por Rubio: «Si Adorno se enajenó en lo concreto,/ el 10 de All Boys enterró sin pala sus libros» (2012:184) o «Si el paparazzi desluce junto a la estatua de Cupido,/ Daniela Cardone no entrega su peculio a desclasados» (185). Este lenguaje comprimido que relacionamos con la lógica de las redes sociales forma parte de una larga tradición de reducciones lingüísticas: el ideograma chino, los haikus, el telegrama, los títulos de los diarios, los avisos publicitarios, los poemas concretos y los íconos del escritorio de la computadora (cf. Goldsmith:175).

Prosas cortas (2003), junto con *Foucault* (2006), *Falsos pareados* (2008) y *Harry Samuel Horribly* (2009), forma parte de una constelación que se presenta como experimental, en la que el proceso de producción por momentos eclipsa el producto terminado. *Harry Samuel...* —el libro de poesía escrito en inglés que emula lo que Perloff llama una «poética traslacional»²⁰ consta de una serie de frases repetidas, postales de un primer mundo en decadencia en las que se puede leer el gesto reproductivo de lo tecnológico y según Mazzoni frases «archiescuchadas para todo aquel que haya tenido como parte de su educación a la televisión argentina de los últimos 20 años» (en Rubio 2012:16). La inflexión idiomática, al tiempo que hace que los versos se vuelvan oscuros y de difícil acceso, explicita aquella estrategia de ironía con la que Rubio aborda la representación del presente. Por otra parte, *Falsos pareados* está escrito a partir de un esquema oracional fijo que se repite y que va mezclando, por pares, elementos de la cultura masiva con otros de la alta cultura: los unitarios de Suar y los sonetos de Tedesco, Celeste Cid y el Ulises de Joyce, Luciana Salazar y la Quinta de Beethoven, Dolores Barreiro y el Coliseo, Pamela David y el Guernica. La operación de mezcla se hace explícita ya que el esquema oracional se compone de veinte enunciaciones breves, nuevamente de menos de 140 caracteres, conformando una literatura que funciona basada en «la lenta acumulación de pequeños fragmentos» (Goldsmith:177), que comienzan con: «La rara mezcla...» (Rubio 2012:221):

La rara mezcla de un busto de Perón
con un crucifijo engarzado en jade.

La rara mezcla de un calefón en ruinas
con una Iliada en octavas.

(...)

La rara mezcla de un fotograma de Potemkin
con un horóscopo del chicle Bazooka.

(...)

La rara mezcla de un versículo indescifrable
con una nota sobre adolescentes obesas.

(...)

La rara mezcla del pico de una pava
con un tomo de las obras completas de Benjamin. (2012:221-222)

«¿Qué dice el viento?», se pregunta Rubio en el poema «Égloga» e inmediatamente responde aludiendo a la técnica del pastiche: «Todo se mezcla» (2012:314). Del mismo modo que ocurre con el choque entre lo heterogéneo —entre lo que el sistema de medios presenta y oculta (ambas caras escenificadas en la literatura de Rubio como correlato de un mismo estado de situación)— aquí la estructura en mosaico nos lleva a preguntar qué relación establecen elementos tan dispares, y a buscar una respuesta más allá del fin de la Gran División que planteó Huysen como condición posmoderna.²¹ En esta mezcla de objetos de esferas aparentemente contrapuestas no sólo el uso de elementos masivos cumplen una función crítica, ya que además de apuntar hacia el discurso hegemónico de los medios masivos el escritor dispara contra los cánones establecidos del arte —que formaría parte de aquella misma constelación mediática, fuertemente mediada por el mercado—. El narrador de la «Autobiografía podrida» sostiene que «cada pedo de Kuitca vale millones» (2010:17), y a partir de allí la literatura de Rubio se permite cuestionar el propio campo.

Luego, aquel esquema de oposiciones entre lo alto y lo bajo se reconfigura en una batería de imágenes de la URSS y USA, yuxtapuestas, como si sólo la diagramación visual de fotos —complejas y contradictorias— bastara para abordar la interrogación por el presente. Algo similar ocurre con *Foucault*, donde los poemas tienen una estructura tripartita y activan lo que en este poemario llama la conjura de «las mezclas peligrosas» (2012:199): la reformulación de un proverbio popular, seguido por una oración que describe una situación espacial, a lo que se le suma otra en clave *paste*,²² una oración con una cita casi textual de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault:²³

No porque su perro roa un hueso
al gaucho le crece un diente de marfil.
Por la arboleda universitaria umbría

caminan el linyera y su acompañante
 desnudos con las ojotas en la mano
 en busca del gato angora prófugo.
 Es posible dar un sentido preciso
 y un contenido asignable a cada rúbrica;
se conjuran las mezclas peligrosas,
 los blasones y las fábulas vuelven a su alto lugar. (199, el subrayado es nuestro)

«En los poemas de *Foucault* —sostiene Mazzoni— cada una de las tres partes se yuxtapone con la otra sin otra relación que la de contigüidad en el plano del lenguaje» (en Rubio 2012:17), en lo que resuena, nuevamente, el procedimiento del montaje.

Como vemos, en dicha faceta experimental de su poética la relación con lo tecnológico se vincula con el nivel de los procedimientos. Rubio, más que escribir poesías, a la manera de cierta poesía generada se dedica a construir lo que podemos llamar *artefactos metódicos*, para que los poemas se produzcan en serie. El poder generador de esta parte de su poesía se toca notablemente con las nuevas formas de producción digital, donde la programación está en el centro de la escena. En este esquema sus operaciones estéticas tienen una doble valencia política, en tanto reconfiguración de lo sensible al nivel de las demás formas de producción de saberes y al nivel del propio régimen estético del arte como un campo relativamente autónomo (lo cual significa relativamente dependiente):²⁴ una literatura *remix* —que trastoca la noción de autor—, la subversión de jerarquía entre lo alto y lo bajo, y un hacer hablar la época (tanto estética como políticamente). Si en el primer apartado veíamos cómo Rubio produce fisuras en un sentido común naturalizado por los medios hegemónicos, aquí, desde el nivel de los procedimientos literarios, vemos cómo opera sobre el régimen artístico.

Decimos *remix* ya que Rubio hace uso de fragmentos de obras circulantes y los remezcla como forma marginal de creación,²⁵ desde donde podemos reponer la politicidad debordiana de esta técnica. En términos de Avaro «Rubio cita a Derrida, Deleuze, Foucault (...) arma nuevas cláusulas periódicas, corta y revierte, sostiene y desvirtúa» (en Rubio 2012:36). El narrador del blog afirma que «la literatura se hace sola» (2012/2013:s/n) y se levanta contra «el mito romántico de la originalidad» (s/n).²⁶ El comienzo de *El traductor* de Salvador Benesdra es también el de una entrada del blog,²⁷ al tiempo que otra consta sólo de una cita de Beatriz Sarlo («La actualidad es optimista» —2012/2013:s/n—). Este uso de la cultura se encuadra en el principio filosófico de libre circulación de los materiales, extendido en el ámbito virtual. Al mismo tiempo, contra la figura de la herencia, en esta voracidad del que se apropia Rubio ingresa en lo que María Pía López llama un «linaje de apropiación» (66),²⁸ que va de Domingo Sarmiento a Roberto Arlt pero que establece, sin embargo, sus propias particularidades: si en la tradición literaria el mecanismo de apropiación hace referencia a un estado de cultura argentina que establece sus vínculos con paradigmas extranjeros (en

su mayoría europeos) el *copy and paste* del presente se relaciona con un estado tecnificado que, si bien de raíz foránea, se ha vuelto global.

Aquella voracidad de la apropiación que refiere Pía López en Rubio por momentos se encuadra en el marco de una escritura instantánea y deriva en lo que Paul Virilio llama la «impostura de inmediatez del arte» (65). Dicha inmediatez implica la cuestión sobre los dispositivos en los que se escribe: los posts del blog *Zardoz* están llenos de erratas, algo que ya aparecía como un germen en su poesía impresa: «Hay poetas que trabajan horas en largos versos./ Yo los escribo rápido para olvidarlos» (2012:318), o antes: «Chau: catorce sonetos de un saque» (312). Esta noción de apropiación conjuntamente con la de desvío —lo que Guy Debord llama *détournement*, es decir, la reutilización de elementos preexistentes en un nuevo contexto regido «por la dialéctica desvalorización–revalorización del elemento» (192)— se vincula con la interpretación de la literatura argentina que Speranza lleva a cabo a través del lente de Duchamp.²⁹ Se trata de reformatear objetos ya existentes y de dotar a la copia de un potencial creativo. En esa línea puede leerse «El carancho», versión vernácula de «El cuervo» de Edgar Allan Poe, que admite la caracterización de *sampler* o *remix*, según Lila Pagola «concepto y práctica [que] se torna un modo estructurante de las propias dinámicas de los entornos culturales digitales» (en Kozak:70):

Una fosca medianoche, cuando en tristes reflexiones
sobre más de un raro infolio de olvidados cronicones
inclinado, me sumía, un viento abrió la ventana
de mi cuarto de pensión; levanté la cabeza cana
y a cerrarla fui, y en eso vi
que un pájaro entraba, no un colibrí
sino más bien un carancho, escapado de algún rancho
de Lobos, Escobar o Chascomús; lo más pancho
se instaló en el perchero, me miró vidriosamente
(frío, sentí de los pies a la cabeza) y entonó viciosamente
«¡Nevermor! ¡Nevermor! ¡Nevermor!» (2012:91)

Estos pasajes de su literatura pueden ser leídos en la clave de lo que Perloff llama una «transcreación» (2010:69), es decir, una traducción a larga escala de fragmentos de otros. Para Rubio —siguiendo el modelo de Roberto Arlt— la literatura es una «moneda falsa» (2010:114). «De cualquier manera», dice, «la moneda falsa compra bienes materiales» (114). «La literatura argentina», sigue, «es falsificación, impostura, en definitiva, estafa [pero] las falsificaciones pueden llegar a ser tan buenas que cuando nos encontramos con el artículo original nos decepcionamos de él» (115). En la línea de la tradición neobarroca en la que puede inscribirse Rubio, Arturo Carrera afirma que «el escriba reescribe» o, más aún, «escribo como si robara» (cit. por García Helder 1987:s/n). Esta matriz reproductiva, que deconstruye la lógica del original y la copia (la revirtúa) en la literatura

de Rubio aparece explicitada en el poema «Catilinaria», donde entra en escena «(e)l hijo de puta que imita a Mallarmé [y que] hace mejores originales que los originales./ Porque la sabiduría/ del pasado, el peso/ de la tradición, perfuman tanto/ como hieden» (2012:313). A la pregunta «¿y si ya todo estuviera dicho?» (Link:170) —que según Link ciñe nuestra actualidad estética— Rubio parecería responder con la consigna profanatoria de volver a decirlo de nuevo, algo que funciona como motor de su producción narrativa en tanto una tendencia suya es —en sus propios términos— «la variación sobre lo ya escrito» (2010:42): de la mano de Leónidas Lamborghini recupera la idea de hacer nuevo lo ya hecho con su consiguiente «efecto Duchamp», como si la premisa fundamental fuese remedar la concepción maquínica que refiere Perloff a partir de la cual «el arte no es tanto la creación de la belleza, [sino] un hacer, una modalidad de invención» (2009:383). Rubio finalmente narra un efecto de lectura de *Punctum* de Martín Gambarotta y explicita el método de apropiación, reproducción, uso y desvío:

Hay una escena en *Punctum* donde un comando montonero secuestra a un oficial de la marina. Lo matan, pero el narrador, horrorizado, descubre que es en realidad un joven novelista (lo reconoce por la sonrisa que mostraba en la foto de un suplemento cultural) y al comunicárselo a sus camaradas de armas, éstos levantan el puño y entonan: por Felipe Vallese, Presente... daba vuelta esos versos en mi cabeza y me decía: un comando del MTP secuestra a un editor español y lo mata. Pero descubren que en realidad se trata de Daniel Link. Lo reconocen porque tiene un cucharón en el culo. Etcétera. Con ese método escribí el primer libro y luego el segundo y luego un tercero que era malo y entonces empecé a pensar en hacer algo indescifrable y escribí el cuarto, que nadie leyó. (2010:42)

En esta descripción de un método constructivo basado en la reelaboración de materiales circulantes no es menor que se nombre a Daniel Link y que se lo ponga en una posición incómoda, ya que se trata de uno de los escritores pioneros en la práctica de cruzar literatura con el entorno digital; la alusión permite abordar, ya en otro nivel, el carácter irónico de la aparatología con la cual Rubio elabora, en un gesto performático, libros enteros de poesía.

Esta matriz productiva que leemos como irónica es tensionada por una concepción mucho más orgánica de la palabra y un trabajo artesanal con la lengua. Como veíamos en «El carancho», a la par del método de reescritura que permite producir indefinidamente, hay un trabajo meticuloso con el lenguaje: la «fosca» medianoche, el «raro folio de olvidados cronicones» se vincula con la exuberancia del lenguaje del neobarroco que analizamos en la cita que recrea la voz de la diputada Carrió. Asimismo, «lo más pancho se instaló en el perchero» produce un contraste brusco típico de dicho movimiento literario, en la misma línea en que «cavernosa» diputada se oponía a jueza «chorra hija de mil putas». Por lo tanto, podemos concluir que si la escritura pseudoautomática que corresponde con el período experimental de Rubio escenifica irónicamente el «aparato *soft*» que refiere Vilém Flusser para referir al nuevo entorno tecnológico,³⁰ el dotar

de materialidad a la palabra trastoca la lógica posindustrial en la que el símbolo suave se impone sobre el objeto duro.

La tradición del neobarroco en Argentina incorpora la idea de una lengua subordinada a «la voluntad de producir una textura más que un texto» (García Helder 1987:s/n). En efecto, la tensión radica en la palabra como dureza física que adquiere una dimensión material, desde donde se vuelve el principal instrumento político. En este sentido, en concordancia con aquella «ética *hard*» que describíamos en el primer apartado, Rubio construye «ladrillo por ladrillo un monumento de palabras» (2012:323). Las palabras ocupan lugar, como en la cabeza del narrador de «Martina»: «Fragor: tengo la cabeza ocupada por esa palabra y quiero llegar a la plaza para que otra la ocupe. Me gustaría la palabra crisálida. Tengo una debilidad por ella, por su carácter esdrújulo, por sus dos áes» (2010:70). Rubio se pregunta «¿Es un signo de interrogación/ o es el gancho de una percha?» (2012:327), hasta ese punto se hunde efectivamente en el lenguaje y con él en la materialidad del mundo histórico. Esta condición se hace extensiva a lo largo de su obra poética; en un fragmento de su poema «Hjemslev» de su último libro *Kohan*, editado por Vox en el año 2015 afirma:

La forma de mi palabra
ni lo ignoro ni me defiendo,
es pesada. No se alza
como alfanje para caer
precisa sobre el cogote.
No corta, no tiene filo, no es
ni quiero que sea liviana.
Quiero que sientan en la cabeza
la carga que desde niño cargué,
el fardo del pasado en cada lengua
que vuelve piedras las gotas de saliva
y una mastaba toda oración. (2015:14–15)

Como señala Mario Ortiz en el *postfacio* del libro, el título del poema remite al lingüista dinamarqués que continúa con los estudios sobre la estructura del signo iniciados por Ferdinand de Saussure.³¹ Por lo tanto, ya desde el título el poema nos advierte sobre la condición material de la lengua como horizonte estético. Esto que el cuerpo del texto explicita («La forma de mi palabra es pesada») se sostiene en una razonada selección léxica: la palabra no es «alfanje» que cae sobre el «cogote» (un cultismo sonoro que se superpone a una palabra coloquial también sonora), y vuelve «mastaba toda oración» (como decía anteriormente un poema de manera más llana: «un monumento de palabras»).

A partir de esta potencia, en sintonía con el neobarroco «junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual» (García Helder 1987:s/n). Así, el espacio del libro es también un espacio de performatividad, un arreglo de

signos: el cartel de una casa de citas —con su propia tipografía y errores ortográficos— forma parte de un poema: «SI NO SE SIENTE BIÉN/ TRATADO NO RECLAME/ A LA CASA O LA RECEPCION/ TRATELO DIRECTAMENTE CON LA SEÑORITA/ GRASIAS» (2012:280), así como las ofertas de un bar «impresas en cuerpo 14» (2010:86) o un mensaje escrito en una pared con aerosol:

«(ESCRITO EN EL PAREDÓN del ferrocarril con aerosol negro, bien bajo, para que los borrachos y los perros lo meen):

M SOY YO» (2010:105)

Este grado de materialidad del lenguaje, como en la descripción que hace Rancière de la «era estética», se vincula con la «lectura de los signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un muro, de una vestimenta, de un rostro» (2014:59), pero siempre en función de producir un corte, una grieta en aquella representación acabada propia de un sistema hegemónico. Rubio experimenta la potencialidad de la materialidad física del lenguaje hasta el punto de construir versos como «en la rebaba de rábano de la voluta más boluda» (2012:338), donde lo que sobresale es una cualidad fónica. O antes: «Trueno el trueno sobre el trono/ trota en el potro la Tota, los baguales y alazanes,/ en efecto, corvan la corva» (55–56).³² Lo que está en juego, incluso en enunciados como los anteriores, es una ética pública, en la línea de que hay un uso del lenguaje en el que resuena aquella locura a la que alude el título de su poesía reunida; en tanto, mientras están cimentados en cierta coloquialidad cotidiana, pasan por canales alternativos al uso extendido de las palabras. Según Rancière (y lo que dice nos sirve para repensar esos versos tan aliterados), «el lenguaje poético es el de los procedimientos a través de los cuales se opera otra modalidad del sentido, la forma en que el lenguaje produce sentido mostrándose de manera opuesta a su uso normal» (2009:200). Este uso atípico se encuadra en la ya aludida «querrela de las representaciones que enfrenta al arte con la imagen oficial de la realidad, la que propaga el discurso publicitario, la que difunden los medios masivos, la que organiza una ideología ultralight del consumo y la competencia social» (Bourriaud:122). Esta cita de Bourriaud, en sintonía con la tradición literaria a la que alude Rubio en sus poemas, vale también para Osvaldo Lamborghini. Nicolás Rosa cuando lee *Tadeys* remarca que Lamborghini, contra la lengua institucional, propone «la violencia de los lenguajes extralimitados y, simultáneamente, la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos: una lengua que pretenda decirlo todo o que no diga nada. El intento de Lamborghini es generar una lengua corrupta por dislocación de las formas y los paradigmas, una verdadera destrucción ácrata de los significados y los significantes» (en Oubiña:278–279). Y si decimos que la cita de Bourriaud es aplicable a la literatura de Lamborghini, en un juego de inversiones la de Rosa se aplica a la operación de Rubio.

Como veíamos en el apartado anterior, para Rubio desde un punto de vista estético hay política cuando hay distorsión; es decir, cuando se interviene sobre el *partage* (lo compartido), según Greco «lo que podemos decir y ver —o no— en un espacio común» (en Rancière 2014:4). Y Rubio actúa en esa repartición justamente con una ruptura, una alteración de la comunicación —de la *Grundnorm* de Apel— que puede ser considerada patológica, ya sea o no voluntaria: padecimiento o regocijo en aquella «enfermedad mental» que trae aparejado un estatuto político, signo bajo el cual, decíamos, reunió su poesía completa. En estos últimos renglones parafraseamos a Espósito cuando explica el concepto de Apel: «es Apel el que insiste en la necesidad de una *Grundnorm* universal sobre la que fundar racionalmente la ética pública —cualquier alteración de la comunicación es considerada una patología voluntaria o involuntaria del sujeto dialogante; una ruptura, aislable y eliminable» (134–135). «Hay un goce en ese ser la última basura —dice por su parte el narrador del blog haciendo de vicio virtud— hay un goce en saberse el peor; no se los recomiendo, tiene un sabor fuerte y punzante, como orín» (2012/2013:s/n). «El arte», afirma Bourriaud y nos sirve para retomar el planteo de Apel y pensar el componente patológico en tanto instancia estético política, «es el producto de una separación» (65).

En este acercamiento a los lenguajes circulantes del entorno cotidiano Rubio recrea escenas y las interviene en función de construir una versión propia de la época en la que está inscripto. La «música mala»³³ de la televisión, podríamos decir, pone en acto la política como práctica profesional y como espectáculo, en dos contextos históricos particulares de la Argentina, en los cuales el habla política aparece filtrada por la lógica de los medios masivos: primero, en el marco de la recesión económica y cultural de los años noventa, y luego en el contexto de la recuperación económica que tuvo lugar a comienzos del siglo XXI. En ambos momentos Rubio se mantiene fiel a la vocación de recrear la época a partir de criterios disensuales. En el primer caso, su posicionamiento puede leerse como oposición a la «ética soft» del consenso (Rancière 2005:49)³⁴ propia de la etapa neoliberal. En el segundo, en cambio, puede pensarse como una línea de continuidad en relación con la visión de la política como conflicto que se impone durante el kirchnerismo. Sin embargo, más allá de esa afinidad en el orden de la filosofía política la literatura de Rubio no resigna su posición crítica con respecto a la política de turno.

Ya sea a partir de imágenes alternativas acopladas a fotos falsas del entramado mediático o de un trabajo con la lengua en función de solidificarla y tensionar el aparato blando que la contiene, Rubio vuelve densas y políticas lo que Rancière llama «las formas suaves de la sociedad de la comunicación» (2005:34). Lo que Fusillo llama «fusión eufórica» (198),³⁵ el trabajo con el paisaje mediático, el trabajo con una oralidad mediatizada y con lo residual —según Rubio el «elemento mierda» (2010:118)—,³⁶ son actos estéticos en función de reflejar la época al interior de un sistema que trastoca los regímenes de visibilidad, esto es, «los lugares y

la cuenta de los cuerpos» (Rancière 2010:97).³⁷ Asimismo, estos procedimientos forman parte de maneras marginales de producción que se vuelven explícitamente políticas en tanto están al servicio de que lo privatizado se vuelva público. En efecto, como sostiene Benjamin, «políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte de pensar con las cabezas de otras gentes» (123). En la literatura de Rubio, como en cualquier otra expresión estética, acudir a la cita —a las «voces que se cuelan entrecomilladas» (Rubio 2012:104), incluso en aquellos interiores donde los personajes construyen bunkers— es trabajar con la palabra pública, y eso tiene un peso que es, sobre todas las cosas, ideológico y político.

Notas

¹ «El desarrollo de la industria cultural —afirma Bozal— (...) se ha apoyado en una narratividad cada vez más banal, sometida al ritmo y las materias impuestas por el consumo» (91).

² Cf. 2012:115.

³ Rancière afirma que «la comunidad política es tendencialmente transformada en comunidad ética, es decir, comunidad de un solo pueblo, donde todo el mundo supuestamente cuenta. Esta cuenta choca solamente con un resto problemático, al que denomina excluido. (...) En la comunidad política, el excluido es un actor conflictivo, que se hace incluir como sujeto complementario. (...) En la comunidad ética, este suplemento ya no tiene lugar de ser (...) El excluido no tiene estatuto» (2005:29).

⁴ Rancière sostiene que «este estado idílico de lo político se atribuye por lo general el nombre de democracia consensual. (...) Este concepto es, en rigor de verdad, la conjunción de términos contradictorios» (2012:121). El crítico argelino habla de una «posdemocracia» para referir a «la paradoja que con el nombre de democracia pone de relieve la práctica consensual de borrado de las formas del obrar democrático» (129). En ese estado idílico del consenso, según Rancière, «hoy en día, la democracia renunciaría a postularse como el poder del pueblo» (122).

⁵ Si por «ética *soft*» Rancière refiere a la idea de un consenso en función de restaurar el lazo social a partir de procedimientos artísticos, con su reverso «ética *hard*» refiere a la de testimoniar, bajo las formas del disenso, la catástrofe que estaría desde el inicio de ese lazo (cf. 2005:49).

⁶ Así se llama el poema que reproducimos a continuación.

⁷ Cf. 2010:64. Los elementos del montaje permiten pensar la relación entre elementos heterogéneos: si el ejército bávaro se dirige hacia un volcán en proceso de erupción, la presidencia de De La Rúa transita hacia el estallido social del año 2001.

⁸ Fusillo titula un apartado de su *Estética de la literatura* con el par «palabra/imagen» y afirma que estos conceptos están «ligados por una relación de oposición. En efecto —agrega— palabra e imagen se han enfrentado muchas veces en el curso de la historia» (222).

⁹ «La ciencia de las simulaciones de la opinión —afirma Rancière explicitando y poniendo en perspectiva histórica este concepto de Baudrillard— es la realización perfecta de la virtud vacía que Platón denominaba *sophrosyne*: el hecho de que cada uno esté en su lugar, de que en él se ocupe de sus propios asuntos y tenga una opinión que corresponda exactamente al hecho de estar en ese lugar y no hacer en éste sino lo que corresponde que haga» (2012:134).

¹⁰ Para ver el análisis del neobarroco en la Argentina en autores como Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Leónidas Lamborghini (antecedentes de la literatura de Rubio) confrontar el artículo que escribió Daniel García Helder al respecto en el *Diario de Poesía* en 1987.

¹¹ Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci en *La tendencia materialista* señalan que «el lenguaje [de Rubio] se tensa en todas las direcciones a la vez, dejando que ingresen en el poema la prosodia clásica, la sintaxis entrecortada de cuño modernista, las onomatopeyas, las rimas, los períodos neobarrocos, las descripciones objetivistas» (239). Para profundizar en los modos en que

Rubio trabaja con la tradición literaria confrontar la tesis doctoral «Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa» de Marina Yuszczuk.

¹² Según Link «una de las armas predilectas de los intelectuales de los setenta para acabar con la cultura llamada burguesa es la transgresión genérica y, aún, mediática: Walsh y el periodismo popular, Puig y el folletín, Lamborghini y la escatología popular» (214).

¹³ Panesi define el *destritus* como «el excremento, lo que sobra de un todo nunca reunido, de un todo que se licúa en su propio intento de ser un todo y sobra también de sí mismo, “chorreando”, deslizándose, escapando. Lo que de una totalidad sirve a la poesía es lo que sobra, la sobra, el resto, lo inasimilado de lo asimilable» (140).

¹⁴ Para Fusillo descubrir que la literatura «puede aprender mucho del videoarte, de los videojuegos, de *Second Life* no debe escandalizarnos: no es sino la confirmación del *poder omnívoro de la narratividad*» (210; el subrayado es nuestro).

¹⁵ Graciela Speranza plantea una lectura en clave realista de *Rabia* de Sergio Bizzio, en referencia a un «realismo de superficie» propio de la televisión (cf. 2005:20).

¹⁶ Cf. «Carrió abre escuela propia, bajo el ala de Hanna Arendt», en *diario Página/12*, 2 de mayo de 2004. Web.

¹⁷ Dicho conflicto tuvo lugar a raíz de lo que se conoció mediáticamente como «la resolución 125», que establecía un régimen de retenciones móviles al modificar los derechos de exportación de ciertas mercaderías agropecuarias.

¹⁸ Reformulamos los postulados de David Oubiña referidos a la literatura de Juan José Saer. Según el crítico, esta hace «un uso no cinematográfico del cine» (67).

¹⁹ Perloff es quien define este nudo problemático del uso de imágenes públicas como propiedad poética (Cf. 1991:76).

²⁰ Perloff piensa en aquellas poéticas que juegan con elementos de una lengua aprendida, como los cantos de Ezra Pound que incorporan caracteres chinos, frases griegas y latinas (cf. 2010:16). Más adelante sostiene que las citas en otro idioma no son algo nuevo, pero que exceder el borde monolingüe hoy adquiere un peso particular en un contexto global de migraciones y de la heteroglosia de internet (cf. 124). Sin embargo, en el

contexto de la literatura de Rubio no hay que perder de vista el componente irónico del gesto.

²¹ Cf. 2002:10.

²² Juan José Mendoza habla de «los protocolos del *past* (del pastiche pero también del *copy and paste*)», figura que sirve para nombrar las operaciones y modos de reaparecer unos textos en otros, o en sus propios términos «formas de reaparición ventrílocua de unas voces en otras» (22).

²³ Mazzoni, en el prólogo a la poesía reunida de Rubio, es quien explicita este método de composición a partir del cual está compuesto el libro de poemas *Foucault* (en Rubio 2012:16-17).

²⁴ Cf. Bourdieu:213.

²⁵ En *Tecnopoéticas argentinas* Kozak detalla las particularidades del procedimiento, ligado a la remezcla y la posproducción. A raíz de la circulación de copias técnicas, los artistas se ven habilitados a trabajar sobre ese material circulante generando obras nuevas a partir de la combinación de fragmentos preestablecidos. Esto, según Kozak, lleva a una «concepción no canónica de la autoría» (186) y a «formas marginales de creación» (187).

²⁶ Fusillo usa esta fórmula para referirse al pastiche y el *remake* (cf. 227).

²⁷ Cf. 2012/2013:s/n.

²⁸ «El que se apropia —dice Pía López— también es selectivo, pero lo suyo tiene más voracidad que desapego. No tiene obligación frente al pasado, más bien deseo de hacerlo suyo» (66).

²⁹ Cf. 2006.

³⁰ Cf. 1990:30.

³¹ Cf. Rubio 2015:21.

³² García Helder señala que «el vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos» (1987:s/n). Y ejemplifica: «Perlongher aliteró “sabrosos hombres broncos hombrando hombrunos”» (s/n).

³³ *Música mala* es el nombre de uno de sus libros de poemas, editado en el año 1997 por la editorial vox de Bahía Blanca.

³⁴ Trasladamos al campo de la política el concepto de «ética *soft*» que Rancière piensa en torno al campo estético para referirse a una idea de consenso dentro del

arte que estaría en función de restaurar el lazo social (cf. 2005:49).

³⁵ Fusillo está pensando las características de «contaminación» e «hibridación» del arte contemporáneo; es decir, la fusión entre elementos de distintas jerarquías, donde lo *massmediático* adquiere un peso considerable dentro de la escena estética (cf. 198).

³⁶ Rubio relaciona el «elemento mierda» con el uso de la cultura pop que «ha predominado como postulación de la mierdificación del mundo, y al mismo tiempo sirve para denunciar los restos de cultura alta (de borgismo o saerismo)» (2010:118).

³⁷ Para Rancière «la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos» (2010:97).

Bibliografía

Fuentes

- RUBIO, ALEJANDRO (2010). *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires: Mansalva.
 ————— (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog.
 ————— (2012/2013). *Zardoz*. Web.
 ————— (2015). *Kohan*. Bahía Blanca: Vox Senda.

Bibliografía teórico-crítica

- ANSOLABEHERE, PABLO (2003). «Ascasubi y el mal argentino», en Julio Schwartzman, director del volumen, Noé Jitrik, director. *Historia crítica de la literatura argentina, La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 39–58.
- AVARO, NORA (2012a). «Formas de la meditación (Sobre *Metal pesado*)», en Alejandro Rubio. *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog, 33–36.
- (2012b). «Prólogo a *Prosas cortas*», en Alejandro Rubio. *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog, 37–38.
- BENJAMIN, WALTER (1998). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Santillana.
- BOURDIEU, PIERRE (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BOURRIAUD, NICOLÁS (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOZAL, VALERIANO (1999). *Necesidad de la ironía*. Madrid: Visor.
- DEBORD, GUY (2000). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama.
- ESPÓSITO, ROBERTO (1996). *Confines de lo político*. Madrid: Trotta.
- FERNÁNDEZ PORTA, ELOY (2007). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- FLUSSER, VILÉM (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- FUSILLO, MASSIMO (2012). *Estética de la literatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- GARCÍA HELDER, DANIEL (1987). «El neobarroco en la Argentina», en *Diario de Poesía* 4, 2009. Web.
- (2012). «Ensayo a lectura de *Música mala*», en Alejandro Rubio, Alejandro. *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog, 23–32.
- GOLDSMITH, KENNETH (2011). *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press.
- KESSELMAN, VIOLETA; ANA MAZZONI, DAMIÁN SELCI (Comps.) (2013). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.

- KOZAK, CLAUDIA (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LINK, DANIEL (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- LÓPEZ, MARÍA PÍA (2014). «De la herencia a la captura: intervenciones sobre el pasado». *Mancilla* 7/8, 66–69.
- MAZZONI, ANA (2012). «Prólogo a Poesía reunida», en Alejandro Rubio. *La enfermedad mental*. Buenos Aires: Gog y Magog, 9–19.
- MENDOZA, JUAN JOSÉ (2011). *Escrituras past_ Tradiciones y futurismos del siglo XXI*. Buenos Aires/ Bahía Blanca: 17 grises.
- OUBIÑA, DAVID (2011). *El silencio y sus bordes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PANESI, JORGE (2014). «Detritus». *Mancilla* 7/8(4), 140–147.
- PERLOFF, MARJORIE (1991). *Radical Artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2009). *El momento futurista*. Valencia: Pre-Textos.
- (2010). *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RANCIÈRE, JACQUES (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago: Palinodia.
- (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SPERANZA, GRACIELA (2005). «Por un realismo idiota». *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario, 14–23.
- (2006). *Fuera de campo*. Barcelona: Anagrama.
- VIRILIO, PAUL (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.
- YUSZCZUK, MARINA (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Web.