



**PUNCTUM DE MARTÍN GAMBAROTTA:
LA POÉTICA DE LA PUNZADA ***

Ana Llurba (Argentina)¹

Un detalle maleducado

El *Punctum* cifra una especie de punzada que asalta, desde la imagen fotográfica, hasta herir la retina del observador: “Es él quién sale de la escena como una flecha y viene a punzarme” afirmaría, al respecto, un sugestionado Barthes (2005:84-84). A diferencia del *Studium* (el estudio de una cosa, afanosamente, pero sin ninguna agudeza especial) el *Punctum* sería un detalle, maleducado, algunas veces, que cambiaría vertiginosamente el régimen de lectura de una foto. Aunque el autor no ofrece ninguna propuesta de análisis para identificar el punctum de una fotografía, dejaremos de lado esta negligencia metodológica e intentaremos definir cual es el punctum de *Punctum* (1995) de Martín Gambarotta.

Punctum significa “puntuación” en latín. Y si la puntuación es como la respiración de la escritura, ésta es algo que ahoga el ritmo de los poemas de Gambarotta, bajo la forma de lo que designaremos como una poética de la punzada. Una poética de la punzada en tanto que sus poemas punzan, pinchan, como una fina aguja que resplandece, antes de hundirse del todo y clavarse en el despliegue de un prosaísmo donde las palabras se acumulan, casi involuntariamente sobre la postal de una televisión encendida al final de la programación. Así, el punctum de *Punctum* aparece como un sutil y distraído fuera de campo que nos indica que busquemos la lírica en otro lado:

*Cielo. Cuando dijo cielo
nada representó salvo el color irreal
marcando el contorno del paredón
bordeando el cementerio*

Como afirmara Tamara Kamenszain (2007:76) los poetas de los noventa testimonian sin metáfora, como si el lenguaje figurativo hubiera llegado a un límite. De tal manera, el cielo, en los versos citados más arriba, no es más que lo que demarca el límite del cerco perimetral del cementerio; y no ese lugar infinito hacia donde ascendía la mirada contemplativa del poeta. Este es un lenguaje que busca despojarse de

¹ Licenciada en Letras Modernas por la Univ Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente cursa un Master en Literatura Comparada y Estudios Culturales en la Universidad Autónoma de Barcelona y participa en equipos de investigación de ambas universidades.

recursos *retóricos*, *simplificando hasta el grado cero las posibilidades literarias de la lengua:*

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

El lenguaje distanciado del objetivismo reivindica las virtudes de la prosa como meta del poema. El autor parece definir su poética desde la entonación coloquial, el léxico llano, cierta tendencia descriptiva y un criterio de objetividad en la representación tanto del mundo físico como del imaginario. Descripción a la que adhiere elementos narrativos: nociones como las de personaje (Guasuncho, Cadáver, Héroe, Pseudo y Rodríguez aparecen articulando su obra), tercera persona omnisciente y acción determinan la estructura de los versos de Gambarotta, más que el arsenal tradicional de la lírica con su repertorio de entonaciones y figuras poéticas.

De la poesía a la prosa, lo prosaico emerge, además, en la inclinación hacia lo antipoético, tanto a nivel del lenguaje como del asunto:

*Todo acto es literario
y eso apesta. Todas las cosas
rogando por sinceridad. La muestra
de color en el televisor y los que buscan
cariño en las sierras de Córdoba
viviendo de alfajores.*

*Nunca leí El Quijote.
En todo caso sueño con Alien
escupiendo los huesos de Don Q. en el basural.
Las tripas de Sancho Panza
vaciadas por la mandíbula de Alien.*

No aparece en Gambarotta ninguna forma de intimismo, y el yo poético es difícil de encontrar. Lo que habla en sus poemas, es, más bien, la propia objetividad. En este sentido, su proyecto estético intenta superar la mera estética, mediante la estilización de un lenguaje lumpen, marginal que Daniel Freidemberg (1995:15) definió programáticamente en *Poesía en la fisura* (la primera antología de la joven poesía de los noventa) en los siguientes términos: “La poesía que está surgiendo es aparentemente más sencilla y directa, no teme parecer vulgar o prosaica y renuncia a los hermetismos, los juegos de palabras, los eufemismos y los rodeos, a riesgo de caer en la insignificancia y la literalidad”. Además, en su obra, en general, encontramos poemas fallidos, como puertas que permanecieron cerradas, pero su picaporte fue cerrado. Si Gambarotta es un escritor valioso, no lo es “a pesar” de estos poemas, sino también gracias a ellos.

Una arqueología prosaica: la poesía como traducción virtual

Lo prosaico, entendido desde una prolija definición de diccionario, atiende

originalmente más que a una vocación por la prosa o la narrativa, a lo ordinario, lo grosero o lo incorrecto, lindante en el ejercicio cotidiano de la escritura con una cierta inmadurez formal. Inmadurez deudora, quizás, de aquellas reivindicaciones programáticas que Gombrowicz planteó en su *Diario Argentino* una demanda por la propia y no acabada forma, como ejercicio libertario del estilo ante las formas fosilizadas de Occidente. Y esta especie de voluntad de inmadurez formal está presente en la obra de Gambarotta. Su estilo fallido como técnica, como un saber-hacer neutralizado de imperativos estéticos, da cuenta de una voluntad de defecto y de la deliberada improlijidad que permea sus poemas. Tales (d)efectos de estilo podrían interpretarse como una práctica de experimentación verbal que -lecturas degeneradas, mediante- formularían una especie de “arqueología poética de la prosa”. Esta aparecería formulada rudimentariamente en aquella una pregunta que Cesar Aira (1988:26) se hace sobre la escritura de Osvaldo Lamborghini:

¿Cómo se puede escribir tan bien? Creo que hay un más allá de la calidad estética, más allá del simulacro de perfección que puede lucir una buena prosa(...) Ese nacarado de perfección tan suyo podría explicarse como un efecto de traducción virtual: ni prosa, ni verso, ni una combinación de ambos, sino un pasaje. Hay una arqueología de la poesía y la prosa, y viceversa, una doble inversión.

Y una especie de arqueología prosaica de la poesía, aparece, también, en Gambarotta, quién es un traductor de oficio que ejecuta una poética de la punzada, teorizando en su propia escritura, sobre la poesía como un “efecto de traducción virtual”:

*Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros
basura, bajazo, deshecho
de este mundo o
un cualquiera, trashery y trashiness quieren decir lo mismo
trashy es un despreciable, un inútil.*

*En inglés se puede estar sick o ill,
en castellano únicamente enfermo.
En algún sentido estar ill es
más grave que estar sick aunque
por lo general se los puede considerar sinónimos.
En un acto lúcido los ingleses
redujeron el nihil latino a nil
que quiere decir nada
y no cero. Pero nada se traduce por nothing
y nulo por null, así
hay una palabra en un idioma que queda sin
su correlato en otro y
si una palabra denota, en este caso,
un estado, entonces hay
estados que existen en y para un idioma
y no en otro.*

Esta reflexión sobre la actividad de la traducción como metalenguaje sobre

la poesía, exhibe la dificultad que ofrecería al discurso poético la búsqueda de la articulación del sentido y la sonoridad, así como la pesquisa incansable de la precisión conceptual. De tal forma, la experiencia de la traducción como correspondencia sin adecuación, parece prosperar en la escritura de Gambarotta:

*Se podría decir
que hasta las dimensiones de la nada son relativas
al idioma que se habla y esto quedó claro cuando
después de tomar algo en la estación
hicieron dedo bajo el puente;
los levantó un camión y el Cadáver a último momento
decidió no subir.
¿Qué palabra en qué idioma describe eso?*

Así, en su escritura, la experiencia de la imposibilidad de nombrar, aparece articulada a “ el Cadáver” (o simplemente “Cadáver”) ese personaje punzante que insiste en el lenguaje de Gambarotta, como la manifestación residual de la persistencia *espectral* de un duelo irresuelto.

Testimonio y alegoría: el lenguaje de las ruinas

Este personaje, Cadáver, marca, puntúa, como una incisión abierta, en *Punctum*, un drama histórico, cuya negatividad se transfiere a las generaciones siguientes. De tal manera, la poesía, desde la eficacia de su economía discursiva, puede *testimoniar*, cifrando un desplazamiento de la autoridad del *modo realista romántico* (Sarlo,2005:67) que caracterizaría los relatos de la memoria. Entendiendo al discurso poético como *boca del testimonio*, mediante un uso desplazado de la categoría de “testimonio” como prueba de veracidad, Kamenszain (2007:21) puntualiza que no se trata de las formas en que un sujeto hace sentido de una experiencia propia en la escritura, sino del modo en que la poesía “toca lo real” más allá del realismo. Dicho ejercicio de inquirir la capacidad de testimoniar del discurso poético, aparece en la propuesta teórica derridiana, acerca de las formas de la memoria en la poesía. De acuerdo con este autor, la poesía facultaría la constitución de un lenguaje en el que se inscribirían simultáneamente tiempo y subjetividad, entendiendo el poema en clave de una *economía de la memoria* y una *historia de corazón* (Derrida,1988:5), cercadas ambas por un *apprendre par coeur* (aprender de memoria):

He aquí entonces, ya mismo, en dos palabras, para no olvidar: 1. La economía de la memoria: un poema debe ser breve, por vocación elíptica, cualquiera sea la extensión objetiva y aparente. Docto inconsciente de la Verdichtung y de la retirada. 2. El corazón (...) no simplemente el corazón de los discursos cardiográficos, el objeto de los saberes o las técnicas, de las filosofías o de los discursos bio-ético-jurídicos. No, una historia de “corazón” poéticamente envuelta en la expresión apprendre par coeur [aprender de memoria], la de mi idioma o la de otro, la inglesa (to learn by heart), o aún, la de otro, la árabe (hafiza a'n zahri kalb) -un solo trayecto de múltiples vías. Dos en uno: El segundo axioma se encierra en el primero. Lo poético, digámoslo, sería eso que deseas aprender, pero de lo otro, gracias a

lo otro y bajo su dictado, con el corazón, imparare a memoria.

La eficacia del discurso poético podría interpretarse, entonces, desde la articulación de una economía de la memoria, que desafía en su brevedad y vocación elíptica al relato de la experiencia empírica. En tal dirección, la iteración de la referencia al cadáver, en *Punctum* de Gambarotta, parece confirmar, en su insistencia, a la poesía como *boca del testimonio*:

*Cadáver, esto ya no es rock
Cadáver, cada hora
que pasa vale más que un año en la vida de un perro.
Cadáver, en la petit massacre de tus horas
hablándole al oído a un alfil negro,
este día: parte de la carnaza
común de todos los días.*

Y en este retorno del cadáver (como Cadáver, ese personaje que mantiene el hilo narrativo de *Punctum*) a la poesía argentina de los noventa, parece manifestarse esa condición *espectral* que Derrida (1995:23) le asignó a los medios y su relación con los desaparecidos y las víctimas de una sociedad dada:

No hay sociedad que se pueda comprender hoy sin entender esa condición espectral de los medios y su relación con los muertos, las víctimas, los desaparecidos que forman parte de nuestro imaginario social. No hay ningún análisis político ni social que no esté determinado por estas desapariciones. La apertura anticipa el porvenir y supone esa relación hacia “el otro” con los desaparecidos a través de las obsesiones y los fantasmas de una cultura.

Sin embargo, interpretar a la poesía como testimonio, no implica pensar el discurso poético como instrumento de denuncia. En esta dirección, la exposición del cadáver parece manifestar una polémica oculta con Nestor Perlongher y su referidísimo poema *Cadáveres* “Alambres” (Ed Del Ultimo Reino, 1987) cuando el intermitente yo poético de *Punctum* parece responder con un “no hay” al insistente “hay cadáveres” del poeta *transplantino*:

*no va a haber, Cadáver, mañanas
reales color tierra
para usar el gatillo, un gatillo difícil,
tenso, que se resiste a ser gatillado
contra algún objetivo enemigo,
Cadáver, siempre que sea la correcta
a la pregunta no le importa la respuesta.*

Si el cadáver, ese tópico que permea la producción literaria inmediatamente posterior al Golpe, y que se cristalizaría en el poema de Perlongher antes mencionado, aparece en Gambarotta, casi diez años después, no es, evidentemente, para denunciar oblicuamente la desaparición forzada de personas. Podríamos proponer, entonces, que esta apropiación del tópico del cadáver, evidenciaría en *Punctum* ese “devenir alegoría del símbolo” que Idelver Avelar (2000:22) asignara a las ficciones postdictatoriales

latinoamericanas. En tal dirección, el crítico retomaría las indagaciones de Walter Benjamin sobre la función de la alegoría en el drama barroco alemán, proponiendo el “devenir alegoría” experimentado por las imágenes producidas y consumidas bajo las dictaduras en Latinoamérica:

Como en la comercialización desenfrenada que siguió a la caída de la burocracia soviética, lo que antes había sido símbolo de una totalidad orgánica se vuelve ruina alegórica de un decaimiento. Cabría aquí, por consiguiente, una primera proposición: la postdictaura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí una sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite a antiguos símbolos, a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres.

Si bien el autor nos remite a las alegorías, con el ejemplo citado arriba, como los símbolos cristalizados de una totalidad fracturada, entendida como la utopía socialista, podríamos pensar que el tópico del cadáver configuró en las condiciones de producción de la dictadura en Argentina, un símbolo de la denuncia del totalitarismo, anunciando la condición *espectral* de los desaparecidos.

Sin embargo, este tópico, estimularía una especie de doble juego de sentido en *Punctum*. Por un lado como un símbolo cristalizado del pasado que interpela al presente en su condición de alegoría. Y, por el otro, siguiendo las últimas líneas de la cita anterior, si entendemos a la “emblemización del cadáver” como objeto por excelencia del drama barroco alemán, ya que, siguiendo a Avelar (2000:23) “el cuerpo que comienza a descomponerse remite a las posibilidades significativas de las ruinas”; éste podría interpretarse, además, como la huella de la desaparición de la política misma, como el único resto, o “ruina” de algún lenguaje político y poético, a la vez:

*Cadáver, hay palabras que no hace falta escribirlas
para que existan.
Antes de aniquilar
este párrafo inútil,
estéril, además, en esta tierra negra,
seguir con todo párrafo
donde la traba para leer
sería, por ejemplo, una coma.
Las palabras en el libro no significan nada,
al leerlas están cargadas de electricidad, saltan de la hoja
pero no quieren decir nada.*

Por lo tanto, esa economía de la memoria anunciada, en la pantalla vacía del final de la programación televisiva, se cifra en la interpelación al presente, planteando una relación constitutiva con el pasado, porque como afirmaría Avelar (2007:24): “La alegoría siempre vive un tiempo póstumo”:

*Y nada separa, a no ser
nada, ese anteayer de su ayer
y al día antes de ayer de su ayer,
a no ser una sucesión de pantallas nevadas
desplegadas en el sueño. Cadáver, ¿qué esperabas?*

*Cadáver, un hombre no necesita diccionarios
el nombre innombrable que toman los hechos
pasados haciendo eco en el presente.*

De tal manera, el tópic del cadáver, en Gambarotta, reescribe a Perlongher, pero en una clave de lectura muy diferente. El devenir alegoría del cadáver permea su escritura, como si el único imperativo ético de las nuevas generaciones fuera poner en evidencia al mismo como un resto, como las ruinas de la utopía que encarnara la obra y la vida de Perlongher. Entonces, esa poética de la punzada, que prescribíamos para estos poemas, se cifraría en este retorno espectral del cadáver que, en su devenir alegoría, distrae vertiginosamente, como un detalle maleducado, como un pinchazo o una punzada el régimen de lectura de *Punctum* de Martín Gambarotta.

Bibliografía:

- Aira, Cesar(1988): *Prólogo*. En *Novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini*. Ed Del Serbal. Madrid, España.
- Avelar, Idelber (2000): *Introducción. Alegoría y postdictadura*. En *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Ed Un cuarto propio. Santiago, Chile.
- Barthes, Roland (2005): *La cámara lúcida*. Ed Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Derrida, Jacques (1988): *¿Qué es la poesía?* En *Poesía n°1*. Versión digital en Derrida en castellano. URL:www.derridaencastellano.com
- Derrida, Jacques (1995): *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Ed Trotta. Madrid, España.
- Freidemberg, Daniel (1995): *Prólogo*. En *Poesía en la fisura*. Ed Del Dock. Buenos Aires, Argentina.
- Gambarotta, Martín (1995): *Punctum*. Ed De tierra firme. Buenos Aires, Argentina.
- Kamenszain, Tamara (2007): *Testimoniar sin metáfora*. En *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Ed Norma. Buenos Aires, Argentina.
- Piglia, Ricardo (1988): *Borges y Gombrowicz*. En *Espacios de crítica y producción*. UBA. Buenos Aires, Argentina.
- Sarlo, Beatriz (2005) *Posmemoria, reconstrucciones*. En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Ed Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina.