

Un *Punctum* en los noventa: poesía, montaje y ausencias

Julieta Novelli¹

Resumen

El presente trabajo se propone indagar en el primer libro publicado de Martín Gambarotta la construcción que se hace del tiempo y de la historia reciente argentina. *Punctum* (1996), libro ganador del “Primer Concurso Hispanoamericano Diario de poesía”, se inscribió inmediatamente dentro de lo que se llamó “poesía de los noventa”. De este modo, nos interesa analizar cómo se recorta la escritura de Gambarotta dentro de ese continuum generacional, qué archivo (Porrúa 2014) asedia y activa en el presente, qué imágenes relee y qué tiempos se montan en sus versos. Consideramos que a través de la imposibilidad de nombrar, la fragmentación y el montaje, Gambarotta vuelve presentes los silencios y las ausencias que caracterizaron la década de los noventa.

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. CTCL- IdIHCS. Becaria doctoral de CONICET. - julinovelli@hotmail.com

Un *Punctum* en los noventa: poesía, montaje y ausencias

1. El punctum del archivo

En latín, la definición de *punctum* se liga a distintas acepciones de entre las que destacamos dos: pinchazo/ punzada y pequeño agujero. El título de este ensayo pretende pensar, por un lado, las punzadas sobre el lenguaje y las imágenes que se encuentran a lo largo del poema *Punctum* de Martín Gamabarotta. Por otro lado, continuando la lectura del poema que plantea en 1997 Daniel Samoilovich,² proponemos leer al libro de Gambarotta como un pinchazo en el momento de su irrupción, que llamó rápidamente la atención sobre todo de la crítica especializada, marcando un modo singular de pensar las modulaciones de lo político en la poesía argentina.

En 1995, *Punctum* gana el “I Concurso Hispanoamericano Diario de poesía”, inscribiéndose de forma inmediata dentro de lo que se llamó *poesía de los noventa*.³ El premio consistió en una suma de 1500 dólares y la publicación en la editorial Libros de Tierra de Firme, dirigida por José Luis Mangieri, al año siguiente. Interesa marcar el momento de aparición ya que subraya el sentido de pinchazo e interrupción que significó: el primer libro del poeta gana el primer concurso de una de las revistas centrales para pensar y promocionar la poesía de esos años. Más allá de las circunstancias de su

² Dice Samoilovich de *Punctum*: “es un libro bello en el sentido en que Pound dice que la belleza es un breve suspiro -¿punctum?- entre dos clichés. (...) Es un verdadero punctum”(1997: 36).

³ Si bien, como señala Tavernini (2021), se han propuesto diferentes divisiones y se han utilizado diversas nociones para pensar la poesía que se escribió durante estos años tales como redes de sociabilidad, generación, formaciones, cohortes, aquí utilizamos la denominación “poesía de los noventa” para referirnos a los poetas argentinos nacidos entre 1964 y 1972 (García Helder y Prieto 1998) que comienzan a escribir a principios de la década del noventa y que, según el consenso crítico, remiten a poéticas heterogéneas que han propuesto una nueva forma de relacionarse con la literatura del pasado y con la cultura de masas. Dichas poéticas fueron vinculadas con la aparición de nuevas tecnologías – el sitio *poesia.com* llevado adelante por Gambarotta, por ejemplo-, con nuevos formatos del libro y de edición independiente (MOSCARDI, 2016), con nuevas dinámicas de legitimidad y de intercambio dentro del campo artístico: inmediatez entre escritura y edición, autores que editan, comunidades de lectura, red de artistas/editores.

emergencia, el libro mismo significó un *punctum* dentro de la poesía, entre otras cosas, por la aparición de lo político en el trabajo con la lengua y por la reflexión sobre la memoria (Porrúa 2005), cuestiones que lo desmarcan no solo de aquella zona de la *poesía de los noventa* que fue leída por la crítica como naif o banal,⁴ sino también de la línea asociada con el objetivismo.

Dado que nos interesa leer especialmente el trabajo sobre la lengua y las imágenes en vínculo con la memoria, consideramos interesante retomar la noción de “archivo de la imaginación poética” propuesta por Ana Porrúa en “La imaginación poética: entre el archivo y la colección” (2013). En este archivo, Porrúa propone pensar al artista como quien manipula y colecciona imágenes por montaje, tejiendo afinidades que permiten cifrar las relaciones que establece el poema entre los fragmentos de la imaginación poética; es decir, los archivos que el artista asedia, los elementos que relee y activa en el presente. Dichas relaciones y conexiones habilitan la lectura de modos de la experiencia que están en relación con la cultura, con las imágenes de una época, y con los distintos discursos (Bosoer 2017). De este modo, el archivo estaría compuesto por el espesor de documentos e imaginaciones del pasado que se activan en el/los presente/s y requieren de una empresa capaz de ordenar lo que sobrevive, tal como señala Michel Foucault en “El a priori histórico y el archivo” (1969), en donde define al archivo como la ley de lo que puede ser dicho. El archivo, según Foucault, permite que las cosas dichas se agrupen en figuras capaces de dar cuenta de la multiplicidad de los discursos; las cosas dichas no se inscriben en la linealidad del tiempo sino que tienen su propia duración e intensidad: “unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez” (2002: 220). Este archivo se da por fragmentos y no puede describirse exhaustivamente pero sí a partir de lo que él llama, y Porrúa retoma, “arqueología”. La empresa arqueológica consistiría en rodear el archivo, que no puede describirse más que por fragmentos, para acceder a ciertas formas hechas de tiempos impuros que adquieren un cuerpo en la escritura y la lectura.

Por un lado, entonces, el artista es quien colecciona y manipula las imágenes, por otro, el poema se convierte en el soporte en el que se (re)construye y monta una constelación entre

⁴ Nociones que son, por supuesto, generalizadoras y que es imprescindible revisar y complejizar.

ellas. De este modo, el ensayo se propone observar qué materiales reorganiza el archivo de *Punctum*, cuáles exhibe, qué tiempos activa en el presente, y cómo son sus movimientos.

2. Montaje de tiempos

Si bien los personajes y los espacios reaparecen, con intermitencias, a lo largo de los 39 fragmentos en los que se divide el poema, permitiendo, justamente, pensar en un poema largo y no en varios poemas cortos, es interesante destacar el trabajo con lo temporal dado que inquieta la lectura del poema como un poema narrativo. No podría decirse que en el poema los hechos se desarrollan, sino que se experimenta una duración del tiempo tensada entre el pasado, el presente y, por momentos, el futuro. Así, la memoria en *Punctum* está compuesta por imágenes que pueden ubicarse con claridad en el pasado reciente argentino –en el logo del Mundial '78, en las “orga” (83), en las agrupaciones y la militancia de los setenta, en “el puente hecho por los militares” (51), en la clandestinidad, en “la violencia organizada” (69), en la “revolución fallida” (70), en “la sangre derramada/ viene de antemano negociada” (72), en la figura del desaparecido (75), en la construcción de un “enemigo” (75), en las armas que se disparan a lo lejos, en “el orden social establecido” (83), en los cuerpos atados y flotando, en el personaje llamado Cadáver, en una lista con nombres marcados (90), entre muchas – pero también hay otras imágenes que permiten entrever un pasado que se activa en el presente, un pasado que no pasa, o mejor, que sigue pasando volviéndose presente. Leemos: “el pasado/ no pasó”; o: “Y nada separa, a no ser/ nada, a ese anteayer de su ayer” (19). No hay nada que deslinde el ayer del ahora, de hecho, en varias oportunidades el pasado y el presente se confunden hasta volverse uno: “Acá el aire, también, comprimido/ a punto, incluso, de estallar. La presión/ atmosférica del pasado” (77). El presente de la enunciación condensado en el deíctico –acá– se ve desordenado cuando el aire viene directo del pasado y el juego se abre, a su vez, con el término presión que mantiene su doble acepción. Por un lado, como valor de la presión atmosférica ligada al aire, al aire de época, podríamos decir, a lo que se respira en un momento sin necesidad de nombrarlo, lo evidente, lo que todos damos por sentado; por otro lado, la presión ligada a la fuerza a la que, en vínculo con las imágenes del pasado antes mencionadas, no es fortuito ubicar en línea con la presión y la violencia ejercida por los

militares que se describe en varios momentos del poema. Ambas acepciones, entonces, remiten a una fuerza practicada sobre los cuerpos unida a una fatalidad: el estallido inminente que señala ese “a punto”. Leyendo el poema veinte años después, es tentador describir lo que ya todos conocemos: el estallido del 2001 que permite observar con claridad la continuidad de las políticas económicas neoliberales instaladas por los militares, luego desplegadas por el gobierno menemista en los noventa. De esta forma, en el tratamiento de imágenes del pasado, se observa el *punctum*, en términos de pinchazo, entre dos momentos que se cruzan y se tocan, por montaje. El pasado se cuele en las ruinas del presente: en los edificios sin terminar, en las locomotoras y heladeras en desuso, en las cenizas, en los restos del desayuno, en la basura, en “las edificaciones/ del estado: pacificado” (47), en el aceite de cocina usado, por nombrar algunas de las imágenes. Pero el pasado continúa, también, como un “eco en el presente” (37), en la constelación de imágenes vinculadas al neoliberalismo: en “la pendejada reseca y sin trabajo” (48), en el aviso de yogur, en la televisión prendida todo el día o en los chicos que “sueñan que son televisores” (90) y pasan la mayor parte del día encerrados.

Esta zona de encuentro entre presente y pasado afecta inevitablemente al futuro puesto que es un modo de percibir la temporalidad, y como se afirma en el poema: “La noción del tiempo/ perdida” (12). Si en el presente retorna el pasado hasta el punto de no poder escindir uno de otro, el futuro no sería más que lo mismo: lo que ya pasó o lo que está pasando. En las primeras páginas leemos: “hablamos del futuro en tiempo pasado” (10). El montaje de tiempos se manifiesta en varios pasajes en donde la oscilación se establece a partir del coordinante disyuntivo –o–: “dijo, dice o va a decir” (22); “sostiene, está sosteniendo o sostendría” (26); “para despertarse a la mañana/ siguiente o pasada” (28); “después o antes” (64). De modo que los hechos parecen ser posibles en cualquiera de los tiempos y, por lo tanto, en ninguno: “la escena ansiosa se desarrolla sin tiempo verbal” (87); “y ahora, que es lo mismo que decir nunca” (94). El encuentro entre tiempos en imágenes cuyas duraciones es difícil definir y emplazar, permite leer dos movimientos característicos del archivo de *Punctum*: la mezcla y el montaje.

3. Imágenes estalladas

Hacer saltar la temporalidad en el poema podría ser una de las modulaciones de la resistencia hacia cualquier totalitarismo que Anahí Mallol (2017) destaca como rasgo de los *poetas de los noventa*, como consecuencia de la violencia dictatorial en el pasado y de la violencia neoliberal en el presente. Ahora bien, hay a su vez otros movimientos que se vinculan con la resistencia que los hechos del pasado provocan: la desconfianza en el lenguaje y en las identidades disponibles. Esta desconfianza puede rastrearse en aquellas imágenes que se montan evitando que la certidumbre sobre las identidades cuaje.

Una de esas modulaciones se articula en la oscilación del “yo” poético: “fue o fui”; “meto o mete”, evidencian la tensión entre la primera y la tercera persona. Mientras que el personaje de Cadáver manifiesta con mayor claridad el *punctum* en el sentido de pequeño agujero por donde las clasificaciones parecen evadirse. Cadáver es movimiento, incertidumbre y devenir: por momentos es un hombre, por otros, mujer. Asimismo, el pasaje de lo uno a lo múltiple y la convivencia de personalidades se vuelve posible en el personaje de Confucio en una especie de bricolaje:

va a irse a una parte de su persona, Kwan-fu-tzu,
por una calle mientras la otra, una fracción
a la vez de sus mil partes
hasta ese momento indivisibles,
se queda parada
(33).

O: “y las dos partes se vuelven a juntar/ y son de nuevo Confucio” (37). Unos versos más abajo se dirá de Kwan-fu-tzu que es el “pretérito perfecto” (37) de Confucio. Así, la identidad de las cosas y de los personajes dependerá del momento en el tiempo que es, como vimos, otra zona agujereada e incierta. De hecho, una de las imágenes que se asedia en todo el poema es la del relámpago y el trueno, la transformación de uno en otro seguido

de la suspicacia de un “viceversa” (64) que extraña la escena y vuelve a ambas partes indeterminadas. De otro de los personajes, Hielo, directamente se pondrá en duda su existencia: “estar con Hielo/ es lo mismo que estar/ con nadie” (43). Este gesto insiste cuando se dice que los personajes están pero no están en la escena (26) o no se decide si su existencia es real o un sueño, por ejemplo leemos: “tratando de comprobar/ que estaba” (32). La ironía aparece al leer estas subjetividades fragmentadas junto con el aviso de yogur que se transcribe en dos segmentos del poema: “PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO” (9; 14). El individualismo propio de las políticas neoliberales se ve extrañado desde sus propios términos: ¿quién es uno mismo? ¿Es posible ser “UNO”?

En esta línea, a su vez, es interesante detenerse en el término “organización”. Por momentos este remite a la posibilidad de agruparse con fines revolucionarios distinguiéndose de la idea de orden asociada a la consigna militar (70), para más adelante pasar a designar la disposición de las cosas en la mesa del desayuno. Esta coexistencia de las dos acepciones del término permite pensar, primero, que la organización que busca el cambio involucra todos los ámbitos de la vida: la organización está también en las acciones cotidianas. Pero, en segundo lugar, siguiendo la idea del pinchazo y el montaje que atraviesa este ensayo, podríamos pensar que es un modo de nombrar la incertidumbre de los noventa y, en directa relación, la resistencia ante el lenguaje que busca definir y ordenar la experiencia de esos años. Porque el “yo”, en varios segmentos del poema, sabe lo que se juega en el lenguaje; quizás uno de los ejemplos más claros sea el rodeo y el análisis que se presentan sobre los usos de la palabra “enemigo” en el segmento número 29 (75-76). Y frente a ese orden social establecido, el poeta parece poner en juego en el lenguaje la idea que años después desarrollará en su ensayo “Soltar la lengua...”(2005). Si la lengua es la materia prima de la poesía hecha del “rumor de lo que nos rodea” (2005: 56), para Gambarotta, la misión de la poesía es soltar esa “lengua alienada por años de control a cargo del Estado policial” (2005: 60). Así *Punctum* podría significar ese pequeño agujero que, como la imagen del relámpago en el cielo, busca perforar la superficie de la lengua y sus categorías: “lo difícil no es fundar un sistema/ sino refundarlo” (84).

4. Afasia y ausencias

O no pasa nada o no entiendo

lo que pasa

Punctum, Martín Gambarotta

La desconfianza en el lenguaje se genera por las ficciones creadas, primero, por la dictadura para ocultar lo que realmente estaba ocurriendo como fue el uso del Mundial en el '78, y, después, por el gobierno de Menem –cuyo segundo mandato comienza en el momento en que Gambarotta escribe *Punctum*– y la política presentada como espectáculo (Tavernini 2021). Es este mundo aparente el “rumor” que rodea a Gambarotta y que destaca la negación social respecto a lo que pasó y lo que pasa, ya vimos que los setenta y los noventa parecen superponerse. Un año después de anunciarlo ganador del premio y publicar sus poemas en *Diario de poesía*, Gambarotta participa en una de las encuestas de esta revista en la que se le pregunta por la relación entre poesía y política. Allí, el autor de *Punctum* señala la necesidad de dejar de pensar a la política como tema y entenderla en términos de posibilidad para cambiar, transformar, el discurso dominante (AAVV. 1995/96: 11).

Dos años después del ensayo “Soltar la lengua...” de Gambarotta, Raimondi continúa esta reflexión en “El sistema afecta la lengua”, haciendo foco en los conflictos y consensos que operan en el trabajo de Gambarotta sobre la lengua. Para Raimondi, lo político del poema no se halla en un nivel temático sino en la tensión que se teje en este espacio. Así, propone leer la afasia como rasgo que atraviesa las hablas de los personajes que no saben o no pueden leer, que se olvidan o se quedan sin palabras, hasta el punto de experimentar la “imposibilidad de hablar” (54). *Punctum* denuncia, según Raimondi, el orden que la última dictadura impuso sobre la lengua y que, en los noventa, persiste posibilitando del consenso neoliberal (2014: 3). Una de las hipótesis centrales del ensayo de Raimondi sostiene que la experiencia afásica de los personajes no solo está atravesada política e históricamente, sino que se vincula con la experiencia del exilio vivida por Gambarotta. Si bien, como señala Tavernini (2021), inicialmente podría observarse cierta resistencia de Gambarotta a hablar

de su historia personal como exiliado,⁵ las políticas de memoria impulsadas por el Estado desde el 2003 propiciaron la posibilidad de, sino nombrar, rodear la cuestión. En la entrevista “Martín Gambarotta: la cocina de la historia” concedida a Osvaldo Aguirre y publicada en *Diario de poesía* en 2007, el poeta señala: “pasé una parte de mi infancia en Inglaterra. Eso fue de 1977 a 1983. Ahí hay todo un asunto con la lengua” (3). Aunque no se pronuncie la palabra exilio, se mencionan los efectos de esa experiencia sobre la lengua. De hecho, en varios puntos del poema aparece la lengua inglesa, las posibilidades que hay en una lengua y en otra, y la mención explícita al idioma como saber: “El Cadáver dijo: mejor que saber/ 2 idiomas es no saber ninguno” (51). ¿Por qué optaría por “ninguno”? Quizás la respuesta esté ensayada en la marcada incomodidad que genera el extrañamiento sobre la propia lengua a lo largo del poema. Pero la operación política sobre la lengua no se detiene en la afasia o en la imposibilidad de hablar, entendemos que hay un nuevo pliegue: la ausencia intencional de la palabra. Leemos: “hay palabras que no hace falta escribirlas/ para que existan” (66). Si hay palabras que se olvidan o que al leerlas no se reconocen, también hay palabras que se decide borrar y marcar el espacio de su ausencia. La tensión que recorre, como vimos, el archivo de *Punctum*, toma un nuevo avatar: la palabra que sin estar escrita dice, que no es lo mismo que olvidarla: “que para los demás es -----” (66); o: “La sal ----- la babosa” (66). Marcar el *punctum*, herir el verso con una línea, para captar uno de los métodos centrales del último gobierno militar: la desaparición. La línea señala el espacio de lo que estaba ahí y ya no, lo que en los noventa no se nombra –pensando en las políticas– pero que insiste, justamente, en la Memoria.

De modo que el archivo de Gambarotta, las imágenes que aparecen y se tocan con movimientos oscilantes tensan todo el poema y la realidad que el lenguaje intenta (re)organizar. Con identidades y tiempos estallados, no es posible distinguir la realidad del sueño, y la atmósfera se tiñe de pesadilla (Samoilovich) o de lo monstruoso, como puede leerse en el verso que cita el grabado de Goya “El sueño de la razón engendra monstruos” (85). Es un poco lo que hace Gambarotta con la lengua, soltarla, no reaccionar contra ella sino hacerla soñar –“como un zurdo que quiere escribir con la derecha” (86) – engendrando

⁵ En 1976, el gobierno militar pidió la captura de su padre, Héctor Gambarotta, quien era militante de Montoneros. Por esta razón, viajan a Inglaterra en donde residirán entre 1977 y 1983.

un Frankenstein para dar cuenta del archivo de esa memoria que, siguiendo a Foucault y a Porrúa, agrupa las cosas dichas en figuras de tiempos impuros.

Bibliografía

AAVV. ““Poesía/política”, hoy”. *Diario de Poesía* n° 36: 10-12, Buenos Aires- Rosario, 1995-96.

Aguirre, Osvaldo (2007). “Martín Gambarotta: la cocina de la historia”. *Diario de poesía* n° 75: 3-6.

Bosoer, Sara (2017). “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 4: 58-74. En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3497>

Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, (Buenos Aires: Siglo XXI)

Gambarotta, Martín. (2016 [1996]) *Punctum*, (Bahía Blanca: Vox Senda)

_____. (2005) "Soltar la lengua. El habla en la poesía contemporánea argentina", en *Revista Otra parte*, Buenos Aires, otoño 2005.

García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). “Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual”. *Punto de vista* N°60: 13-18.

Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*, (Buenos Aires: EDULP).

Moscardi, Matías (2016) *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. (Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones).

Porrúa, Ana (2005). “Notas para leer Relapso + Angola”, *Vox virtual*, 21.

_____. (2013). “La imaginación poética: entre el archivo y la colección”. *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo"*. La Plata, UNLP.

Raimondi, Sergio (2014 [2007]). “El sistema afecta la lengua”, en *Revista Mancilla*, Año 4, Número9, Noviembre de 2014, pp. 34-45.

Samoilovich, Daniel (1997). “Un suspiro entre dos clichés”. *Diario de Poesía* n° 42: 35-36, Buenos Aires- Rosario.

Tavernini, Emiliano (2021). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015)*. La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar (Tesis de posgrado). -- Presentada en Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación para optar al grado de Doctor en Letras. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2108/te.2108.pdf>