

***Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina**

Rike Bolte

Universität Osnabrück, Alemania

rike.bolte@uni-osnabrueck.de

RESUMEN: Durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) se han escrito textos literarios codificados, criptográficos y elípticos hoy canónicos, que abordan los acontecimientos traumáticos de aquel tiempo. A los autores y autoras de esas obras les sucede una generación posdictatorial que, aunque crecida bajo la impronta de la persecución política, empieza a desarrollar sus estrategias estéticas a partir de 1996, a veinte años del golpe. A esta generación pertenece Martín Gambarotta, quien marcará un hito literario con un poema en prosa versificada titulado *Punctum*. Según nuestro criterio, este texto de culto debería ser identificado como precursor de las literaturas argentinas *más* recientes, iniciadas después de 2001/02, a su vez apostrofadas de rebeldes dentro del campo de lo “escribible” sobre la memoria de la dictadura. En *Punctum* se aplica un gran número de estrategias omisivas y digresivas, carnalescas y de enmascaramiento, se efectúan dispositivos visuales, se trazan vínculos intertextuales a un célebre texto de Néstor Perlongher, y se hace notar un fuerte *link* con la cultura pop y rock. Estos impulsos experimentales lanzados por Gambarotta desde la poesía han influenciado sin duda esencialmente a las expresiones que fueran a devenir

la literatura de la (post-)memoria argentina, a pesar de que aquí se trate de narrativa y no de poesía.

PALABRAS CLAVE: postmemoria, escritura omisiva, Martín Gambarotta, novísima poesía y narrativa argentina, Néstor Perlongher.

PUNCTUM BY MARTÍN GAMBAROTTA: NARRATIVE POEM OR POETIC TALE? A
PARADIGM OF ELLIPTICAL WRITING FOR ARGENTINIAN POSTMEMORY

ABSTRACT: During the last civil military dictatorship in Argentina (1976-1983), encoded, encrypted, elliptical literary texts were written that address the traumatic events of that time, and are now canonical. The authors of these works were followed by a post-dictatorship generation, brought up under the shadow of political repression, who began to develop their aesthetic strategies twenty years after the coup, from 1996 onwards. Members include Martín Gambarotta, whose prose poem entitled *Punctum* was to become a literary milestone. In our opinion, this cult poem should be considered a precursor of the *most* recent Argentinian literature, written after 2001/2002, and branded as paradigmatically rebellious within the field of what is “writable” about the memory of the dictatorship. In *Punctum* numerous omissive and digressive, carnivalesque and masking strategies are used, visual devices are employed, an intertextual reference to a well-known text by Néstor Perlongher is made, and a strong link with pop culture and rock is found. Gambarotta’s experimental drive in poetry clearly had a fundamental influence on the forms of expression that would become the literature of (post-) memory Argentina, although in this case the focus is narrative rather than poetry.

KEYWORDS: postmemory, omissive writing, Martín Gambarotta, innovative poetry and Argentinian narrative, Néstor Perlongher.

INTRODUCCIÓN: *POSTMEMORY* O LA “CURVA DEL SILENCIO”¹

Cuando en 2010 la artista australiana Jane Korman sube a Youtube un breve vídeo titulado *Dancing Auschwitz*, donde aparece su padre, el sobreviviente de Auschwitz Adam Kohn, bailando el himno “I will survive” de Gloria Gaynor, se desata un debate internacional entre prudente y frenético

¹ La cita “la curva del silencio” es de Gambarotta (23).

acerca de los riesgos de la carnavalización o banalización del horror histórico (cf. Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten” 462 y ss.)². Con ello, se articula una inquietud que de ninguna manera es inédita, ya que la elaboración lúdica o carnavalesca del terror histórico fue modelada por un número considerable de obras de arte; para nombrar dos ejemplos, en el ámbito del cine: *La vita è bella*, obra bien recibida por la crítica, y un caso contrario, fracasado, *The Day the Clown Cried*. Las obras de esta índole han sido estudiadas respecto de su ligazón con la cultura popular y las estrategias estéticas y performativas oscilantes entre el *pathos* y lo cómico (Fröhlich, Loewy y Steinert Ebbrecht; Evers), y efectivamente el debate sobre *Dancing Auschwitz* debiera de ser entendido como parte de este meta-discurso sobre la “buena” o la “mala” memoria. Lo novedoso de la obra audiovisual que publica Korman en 2010, empero, es que esta se valió de un medio viral para recorrer el planeta. *Dancing Auschwitz* se incorpora a una nueva tradición de transmisión exprés o a la comunicación “epidémica” que se articula en la red digital, especialmente en su versión actualizada, la web 2.0, que facilita la participación interactiva de los usuarios, o *prosumers*.

La ingeniosa y sutil obra de Korman fue rodada en los sitios históricos de Łódź, Auschwitz/Oświęcim, Theresienstadt/Terezín y en Praga, y muestra a Adam Kohn bailando junto a sus nietos con una camiseta que reza “survivor”, unos anteojos de sol y una gorra con visera que en un momento dado, haciendo la señal de la victoria, dejará de lado³. Esta obra, entonces, provoca una tormenta de opiniones, entre ellas las de una comunidad internacional de supervisores profesionales de la memoria (cf. Brider), poniendo de manifiesto que en la administración de la memoria histórica hay aspiraciones concretas de dominación y que la web, como repositorio de impulsos subjetivos, es capaz de desbaratarlas. Los dictámenes de Michael Wolffsohn (Forschungsstelle für deutsch-jüdische Zeitgeschichte, Munich) y Abraham Foxman (Anti-Defamation League, Nueva York) han tildado la obra de insultante y macabra, sin tener en cuenta los argumentos con que el mismo Adam Kohn la defiende y

² Una buena parte de las fuentes en internet –inclusive aquellas que reflejan el debate sobre la obra de Korman y que se citan en Bolte (“Gegen(-)Abwesenheiten”) habiendo sido consultadas en 2010– se encuentran suspendidas por las intervenciones de Sony, asunto sobre el cual volveremos más adelante.

³ En algunas escenas también aparecen estrellas de David.

las motivaciones que explican su participación (cf. Associated Press; Brider). Cuando a las amonestaciones “Bien intencionadas” se les suma la intervención de Sony Corporation, dueña de los derechos sobre “I will survive”, y se suspende el vídeo original, una comunidad de usuarios de Internet, algunos de ellos a su vez descendientes de sobrevivientes de la Shoah, responden con clickeos ilegales y con *collages* visuales basados en la obra de Korman. Korman misma proporciona una versión silenciada de su vídeo, la “silenced version”.

Tanto los argumentos de Korman como los de su padre se fundamentan en la observación de que sería importante proveer a la “generación Youtube” con medios que transmitan tanto la experiencia del horror histórico como la de la supervivencia. En caso contrario, arguyen, la Shoah correría el peligro de convertirse en *abstractum*. Bajo la fórmula “They came from the ashes, now they dance”, Korman sostiene que el acto de bailar posee la capacidad de ritualizar el duelo de manera liberadora (Korman en Associated Press). Aquí queremos poner la atención en el hecho de que, en el vídeo, el sobreviviente Kohn tras haber abierto el baile, les cede explícitamente el lugar a sus nietos. La víctima que vio y sufrió los campos de exterminio, no solamente colabora con una obra que ensaya sobre los aspectos triunfales y triviales de la supervivencia, sino además es consciente de que su victoria ante la muerte se prolonga y se acrecienta en las generaciones sucesivas, y actualmente en aquella que, según Marianne Hirsch —otra hija de sobrevivientes de la Shoah—, pertenecería a la esfera de la postmemoria (“The generation”; *The Generation*).

El término acuñado por Hirsch indica un terreno en el cual quienes experimentaran de cerca la transmisión de una época traumatizante, sin haber sido testigos directos de ella, deberían tener derecho a elaborar sus propias versiones del pasado recurriendo a estrategias imaginativas y de proyección. El concepto de postmemoria prevé una praxis inaugurada por otras corrientes, situaciones o condiciones dotadas del prefijo post- (post-modernidad, post-colonialismo, etc.) y participa de una cultura de la cita y la mediación. Hirsch enfatiza que la postmemoria justamente no tiene características de corriente ni de método, sino que se trata de una estructura transmisional que se articula entre distintas generaciones y sus respectivos saberes sobre el pasado:

Postmemory shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and

mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture. And yet postmemory is not a movement, method, or idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike posttraumatic stress disorder) at a generational remove (Hirsch, "The generation" 106).

Una generación postmemoria formaría, entonces, la parte renovadora de un intercambio mnémico y mnemotécnico que arrastra el peso de un conocimiento traumático, que a su vez en su traslado o desplazamiento hacia una nueva generación adquiere cualidades prospectivas. En términos concretos: podríamos suponer que los descendientes de personas como Adam Kohn, sin rechazar plenamente su legado, decidirán de forma autónoma qué tipo de técnicas elegir para crear sus propias (y nuevas) narraciones e imágenes del pasado. Con su contribución, además, participarían de la descentralización de la memoria histórica como memoria social —lo cual sin duda incluiría el percatarse de que esta es un objeto de lucha (cf. Jelin, *Los trabajos*; "Las memorias sociales", Jelin y Longoni).

En este artículo nos ocuparemos de cómo se articula el trabajo de una postmemoria⁴ en la Argentina posdictatorial, después de 1996, alrededor del vigésimo aniversario del golpe ocurrido en 1976. El año 1996 marca una cesura en el campo cultural. Entonces emerge una generación de escritores y de escritoras, nacidos entre finales de los años cincuenta y mitad de los sesenta, que Liliana Heker denominará "generación después". Esta generación de literatos y literatas se encarga de retornar a la "normalidad" y dejar atrás la escritura metafórica que fuera indispensable bajo la represión

⁴ Este "umbrella term" (Sosa 83) es por cierto discutido por la crítica cultural argentina, en primer lugar por Beatriz Sarlo, quien insiste en que casi toda memoria sería mediada (Sarlo, *Tiempo pasado* 125 y ss.). Sin embargo, el término es calibrado como tal y utilizado por varios trabajos sobre la memoria en Argentina, por ejemplo, por Sosa, que da pruebas de que las nuevas escritura literarias en Argentina ponen de manifiesto que es aún posible "expandir" el lenguaje para hablar de las pérdidas que causara la última dictadura.

de la dictadura. A esta le sucede una comunidad de actores culturales nacidos en los años setenta y ochenta, cuyos miembros comparten una infancia marcada por los códigos de un tiempo de persecución política. Esta generación, que es preferible llamar “camada”⁵, agrupa a artistas que comienzan a expresarse en un momento de suma permisividad estética y, más importante aún, entrarán a la vida adulta bajo el signo del giro mundial postideológico de 1989. En Argentina, la percepción de este cambio global es seguida por una profunda crisis nacional. Los/as jóvenes actores/as culturales se preguntan en este contexto cuáles podrían ser los instrumentos para hablar del pasado reciente de la Argentina, pero también de su presente, que visiblemente carga con los destellos de una historia no elaborada, especialmente respecto a la experiencia de la desaparición forzada⁶.

Las estrategias que elige esta camada se mueven entre el *Sprachzweifel*, la duda acerca de que el lenguaje (verbal, visual, material) sea capaz de dar fe del horror –ciertos experimentos (meta-)estéticos y (meta-)mediales que rompan de forma productiva con esa duda– y el dispositivo del silencio (ofensivo). La opción del silencio ha sido ya contemplada por George Steiner⁷, autor de importantes reflexiones sobre la confusión babélica (y

⁵ Más allá de insistir en que en este artículo nos abstenemos de una distinción entre escritores afectados familiarmente o no por la desaparición –rechazando con ello la lógica impuesta de los linajes sanguíneos o los discursos mnémicos basados en la categoría biogenética (cf. Amado; Sosa)–, también adherimos a la afirmación de Martín de Gambarotta (en una correspondencia vía e-mail, 2.9.2009), según la cual después de la dictadura en Argentina sería preferible no hablar de generaciones, sino más bien de una “camada” (Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten” 263-270), o de camadas. Bajo esta rúbrica incorporamos tanto a este mismo autor como a Pérez, Bruzzone y a muchos otros autores y autoras que se expresaron acerca del pasado reciente de Argentina, y especialmente respecto al tema de la desaparición forzada.

⁶ En el contexto de la crisis de 2001/02 se habla en Argentina de los desaparecidos económicos, es decir, de personas o sectores sociales que son excluidos del promedio existencial o inclusive del mínimo vital de ingresos, y por consecuencia también pierden la conexión con la vida activa social, política y cultural.

⁷ Antes de dedicarse, en *After Babel*, a la pérdida de una lengua pura, en *Language and Silence*, George Steiner diserta sobre el silencio en la literatura e identifica una literatura del silencio en términos estrictamente connotados con el lenguaje. Tal como Victor Klemperer, quien dos décadas antes se dedicara al lenguaje técnico del Tercer Reich, Steiner estatuye una poética del silencio impulsada por las atrocidades nacionalsocialistas.

su traducción); también será silencio la respuesta creativa de Jane Korman cuando la Sony Corporation corte la difusión viral de su trabajo en la red internacional de usuarios interactivos de la memoria.

En la Argentina de 1996, donde la elaboración del trauma llamado “desaparición forzada” ha llegado a producir textos codificados, criptográficos y elípticos que hoy forman parte del canon de las literaturas latinoamericanas, un joven poeta que no forma parte de la generación denominada por Heker se adelanta, con un texto que transmite con trazo más bien rockero, un enjambre de voces que hablan del pasado. Lo babélico en esta obra, titulada *Punctum*, ocupa un lugar cardinal y signa el intento de evocar la reverberación del pasado; más exactamente: el presente del pasado. Una obra cuyo carácter híbrido, de narración vestida de verso –prosa en piel de poema– nos lleva a preguntarnos acerca de las estrategias de enmascaramiento que permiten a *Punctum* convertirse, o travestirse, en un paradigma para la narrativa de una nueva generación de escrituras sobre el pasado reciente.

2. MARTÍN GAMBAROTTA Y LA “CAMADA” DE ARTISTAS POSTMEMORIALES EN ARGENTINA

La crítica no ubica a Martín Gambarotta, nacido en 1968 y exiliado con su familia en 1976, entre el grupo de novísimos autores y autoras que redefinen el campo de lo “escribible” acerca de la desaparición forzada en

La crítica negativa que obtuvo este libro por parte de Saul Friedländer y otras voces, que a su vez son referidas en una publicación de Shoshana Felman y Dori Laub, se resume en que la “retórica del silencio” puede representar un peligro conceptual, sustentador del principio aniquilador del sistema nazi. Para los estudios sobre el silencio y la memoria argentina, Daniela Goldfine, tras haber revisado la noción de postmemoria propuesta por Hirsch, introduce aquella de “postmemoria del silencio” para aplicarla a las novelas *Hija del silencio* de Manuela Fingueret y *Lenta biografía* de Sergio Chejfec. Para llevar estas reflexiones a un nivel más global relacionado con los aspectos específicos de producción estética que la escritura representa, y las funciones especiales del texto literario en sí, valga anotar que Roland Barthes establece distintos modelos de una praxis del escribir que somete a una crítica guiada por sus divisas de la atopía. Entre ellos se encuentra una escritura que cifra el silencio, por ejemplo en el lenguaje mallarmeano (Barthes, *Le degré zéro* 54-57).

Argentina. Sin embargo, autores/as como Félix Bruzzone, con la novela *queer* de suspenso *Los topos* (cf. Budassi), o Mariana Eva Pérez, autora de la novela bloggera *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*, para nombrar dos de los ejemplos más discutidos del último tiempo, difícilmente habrán podido desconocer el discurso antecedente, transgresivo, elegido por el poeta Gambarotta aproximadamente una década antes del lanzamiento artístico de ambos, y podrían acaso haberse nutrido de ellos. La crítica, no obstante, suele poner énfasis en que Pérez adheriría a una estética de la *self-transparency* y a técnicas de distanciamiento estrenadas por la cineasta Albertina Carri con la docu-ficción *Los rubios*, de 2003 (cf. Bolte, “*Los rubios* destiñen”); y que tanto esta autora como Bruzzone recurren al humor y a lo paródico (cf. Sosa; Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten” 299-321) –un recurso que según el sociólogo uruguayo Gabriel Gatti formaría parte de un intento de “rellenar” o “rodear” la ausencia (*Detenido-Desaparecido* 136).

A más de treinta años de los crímenes estatales cometidos en Argentina por la última dictadura, un puñado de artistas cuyas vidas fueron marcadas por el terror de Estado, entre ellos Pérez y Bruzzone, se cuestionan cómo aproximarse a aquella época. Algunas de las obras que surgen de este cuestionamiento se hacen famosas e inclusive llegan a entrar a un corpus oficial de trabajos sobre la memoria subsidiado por el gobierno argentino tras la asunción de la presidencia por Néstor Kirchner en 2003, como la serie de *collages* fotográficos *Arqueología de la ausencia, 1999-2001* de Lucila Quieto (cf. Quieto, *Arqueología*). En cine, después de *Los rubios*, aparecen obras como *M* de Nicolás Prividera; otro caso es Lola Arias, directora de teatro en el biodrama *Mi vida después*, quien lleva al escenario a hijos e hijas de desaparecidos para que interactúen con descendientes de exiliados y de victimarios⁸. Un distintivo de estos trabajos artísticos es que, como subrayara también el fotógrafo Julio Pantoja (Pantoja; Bolte, “Gegen(-) Abwesenheiten” 388 y ss.), mantienen un vínculo intenso con las artes visuales y en especial con la meta-imagen. Más allá de esto experimentan con lo material, como si se tratara de compensar por un lado, el trauma de la invisibilización y, por otro, el de la inmaterialidad que formó parte, fenomenológicamente hablando, de la experiencia de la desaparición forzada (cf. Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten”, *passim*). Las estrategias

⁸ Estas obras entre otras fueron analizadas en extenso sobre la base de una serie de reflexiones teóricas y empíricas en: Bolte (“Gegen(-)Abwesenheiten”).

mediales y materiales elegidas por estos artistas llevan además el sello de una explícita infantilización: sin vergüenza alguna adoptan posturas miméticas en sus trabajos que respondan de forma poética a la ausencia. Sin embargo, estas re-presentaciones, en general, cobran un giro también meta-mimético y, finalmente, contra-(re)presentativo⁹.

Para este artículo es ante todo relevante que, en el ámbito de la literatura narrativa, Mariana Eva Pérez y Félix Bruzzone apliquen de forma ejemplar ciertas estrategias omisivas y metonímicas que, según nuestro criterio, tienen su origen en la escritura poética (y un antecedente en *Punctum*). Ciertamente, en el transcurso de la modernidad estética se han revocado los límites entre los géneros literarios, pero sin duda una obra abismal como la de Mallarmé pone de manifiesto que la escritura poética es especialmente idónea a la hora de negociar con el vacío (de la página, y más allá de la página), y que el trazo de un poema se presta formidablemente para escalar el material verbal, para dispersar sus elementos semánticos, sintácticos y tipográficos. En un poema se pueden crear estructuras inusitadas; se ofrece un espacio para trabajar con los intersticios y para darle relieve a los elementos de la puntuación, a ciertos glifos, etc., de los que la narrativa suele sacar provecho. Llevando esta idea hasta su última consecuencia, podría decirse que cuando la narrativa echa mano de ciertos recursos (en especial gráficos) de la poesía, la prosa termina pareciéndose a un poema. Estas características nos parecen ser de suma importancia en el momento de reflexionar sobre las posibilidades del lenguaje para “vérselas” con la ausencia. Cabe aquí mencionar que el poeta y ensayista mexicano Luis Felipe Fabre, quien más allá de aplicar una distinción más abierta de lo narrativo respecto a lo poético, propone “entrar en la poesía latinoamericana del siglo XX a través de los agujeros que la atraviesan” (11). Fabre invita a una lectura que sea consciente del “braille de lo desaparecido” (12) que caracterizara a un número de “post-poemas” latinoamericanos (12), entre ellos “Hay Cadáveres” de Néstor Perlongher, sobre el cual volveremos con más detalle. Para este artículo es de importancia que Fabre incorpora a *Los detectives salvajes* de Roberto

⁹ En Bolte (“Gegen(-)Abwesenheiten”) se propone el término “contra(re) presentación” para un estudio adecuado de estas producciones. El prefijo “contra-” denomina una postura que abandona la ilusión de poder re-presentar lo que fuera de-presentado bajo la dictadura. Por lo tanto, se habla también de “contra-ausencia”.

Bolaño, es decir, a una novela, a estos “post-poemas” que define como “obras que acogen en su interior ausencias producto de una des(escritura) o de una anti-escritura o de una no escritura” (12). Según Fabre, en estos post-poemas (narrativos y versificados) se inscriben momentos límite, vacío, muerte –a saber elementos de todo un catálogo negativo de “lo que no es poesía” (14)–.

Más allá del catálogo de características que emparentan entre sí a los trabajos artísticos de la mencionada camada de actores culturales argentinos –y su pertenencia a una postura post-memorial internacional, dentro de la cual también se expresa una artista como Jane Korman–, en este artículo partimos de la premisa de que, en el campo de la literatura argentina más reciente, la narrativa (en todas sus modulaciones) parecería ser el género más recurrido para un discurso sobre la desaparición. No podemos explayarnos aquí en hipótesis que expliquen por qué la poesía habría sido de alguna forma sobrepasada por la prosa, aunque en los años noventa este género haya sido convocado y promovido por una serie de concursos situados en el seno de los movimiento de derechos humanos en busca de vías de expresión. Pero sí podemos defender la hipótesis de que, a pesar de que siempre se mencione a la obra cinematográfica de Albertina Carri como motor inicial para el *gros* de la producción cultural innovadora en cuestiones de la memoria, *Punctum* –“manifestación residual de la persistencia *spectral* de un duelo irresuelto” (Llurba 82)– cumple con los requisitos de un poema narrativo de economía prosaica, pero vertida en versos, que en su condición rítmica y errática podría ser leído como una fuente de inspiración para textos narrativos posteriores volcados a un discurso deambulatorio e inestable de la desaparición.

3. EL POEMA NARRATIVO *PUNCTUM* DE GAMBAROTTA: UN PARADIGMA POST-MEMORIAL QUE SONDEA LOS LÍMITES DEL LENGUAJE Y DE LO VISUAL

Lo que destaca a Gambarotta de la camada de actores culturales recién presentada, y ciertamente lo hace precursor de esta, es que empieza a escribir en un momento post-dictatorial argentino más agudo. *Punctum* se publica a veinte y no a treinta años del golpe de 1976, en un momento alrededor del cual Mariana Eva Pérez por ejemplo hará sus experiencias con la militancia por la memoria (Pérez 40). En cuanto a su situación

en el campo de la poesía argentina, cabe anotar que Gambarotta forma parte de una corriente —o un fenómeno— que recibe el título genérico de “nueva poesía argentina” o “poesía de los noventa”, cuyas características podemos exponer sinópticamente. Las obras clasificadas con ese rótulo y escritas por Gabriela Bejerman, Fabián Casas, Washington Cucurto, Roberta Iannamico, Cristián de Napoli, Santiago Llach, Cecilia Pavón, Sergio Raimondi, Martín Rodríguez (además de otros y otras poetas nacidos/as entre 1968 y 1978), siguen la “fórmula preservativo” del “úselo y tírelo” (Mazzoni y Selci 2) aunque simultáneamente “expresan un deseo de permanecer” (Monteleone, “Poetas en la mitad”). De este encuentro de posiciones fluye una poética de presencias inmediatas, una pluralidad de sujetos poéticos o instancias vocales y de evocaciones enajenadas, divididas o post-identitarias. Situados en un mundo cosificado, estos sujetos poéticos se mimetizan con las cosas, e internalizan y externalizan una serie de experiencias históricas, volviéndose ellas mismas también objeto de la circulación capitalista. El mundo verbalizado por la nueva poesía argentina es un mundo mimético “endurecido y extraño” (Porrúa 90)¹⁰.

Pese a que bien podría sospecharse que un mundo continuamente renovado por el flujo mercantil y estampado como tal por los sistemas textuales de la poesía —que a su vez aplican dinámicas de circulación para con sus enunciados— estaría exento de memoria, nuestra hipótesis es que en los casos de la nueva poesía argentina que estéticamente más llaman la atención¹¹ se efectúa una memoria enmascarada. Mientras que Jorge Monteleone advierte que “el sujeto imaginario [de la nueva poesía argentina] suele ser un joven que se halla en un vacío de memoria y en consecuencia debe restaurar un relato de la historia donde la épica está ausente (...). Ya (...) no existe una conciencia fundante, ni siquiera biográfica” (“Poetas en la mitad”), creemos que las recientes voces poéticas en Argentina registran las condiciones de un tiempo postdictatorial crítico —es decir distintivo y divisivo¹²—, y que de esta forma proponen memorias

¹⁰ Por supuesto, Ana Porrúa se refiere aquí a Adorno.

¹¹ Claro que también hay poesía dedicada explícitamente a la memoria de la última dictadura argentina, pero frecuentemente su aporte poético está supeditado a una voluntad mnemónica.

¹² Crítica, del griego *krínein*: “distinción”, “diferenciación”, “separación”.

que oscilan entre el vacío y un terreno “ocupado” (por la memoria oficial, o el olvido intencionado). Advertimos que se trata de una poesía del “nous somme divisés”, que extrapola una visibilidad artificial de las cosas y los discursos (también negadores), a los cuales se adecua una mirada estética endurecida.

La nueva poesía argentina no aplica filtros de ablandamiento, sino, al contrario, una mirada agudizada. Con ello pierde cierto enlace con las tradiciones de transposición poética, para delinarse más bien como post-metafórica aunque también, en varios sentidos, migratoria. Esta poesía está altamente conectada con dispositivos visuales por ciertas medidas transmediales. Hasta tal punto que podríamos hablar de un registro poético televisivo. Las escrituras poéticas que surgen en Argentina a partir de mediados de los noventa migran de los objetos sagrados hacia los profanos, de los cuerpos esenciales a los cuerpos híbridos, post-orgánicos. En este contexto, cabe aclarar que la memoria de la desaparición forzada en varios textos de los autores y de las autoras recién nombradas aparece bajo esta luz. Como en el caso de *Punctum*, que con su “personaje punzante” expone un “drama histórico, cuya negatividad se transfiere a las generaciones siguientes” (Llurba 82).

Punctum es un poema muy extenso, de más de 2.300 versos, fragmentado en 39 segmentos, que Gambarotta publica en la renombrada editorial Tierra Firme bajo la dirección de José Luis Mangieri. El libro empieza a circular velozmente, se agota. Fogwill lo sube a su página web, se hacen copias, en fin: *Punctum* se vuelve rápidamente un libro de culto, cuyo autor, que aún no llega a los treinta años, es denominado poeta visionario. En 2011, *Punctum* es reeditado por las editoriales independientes Mansalva y Vox.

El célebre texto está escrito en un lenguaje lumpen estilizado o “castellano punk” (Llurba 82)¹³. Su instancia vocal se configura en un protagonista plural, un especie de figura-punctum, extraída del ensayo de Roland Barthes sobre la fotografía, que identifica como *punctum* a un lugar tajante en la imagen fotográfica que se opone al *studium*. Se trata de “un détail (...) qui (...) attire ou (...) blesse”; de un detalle que atrae y lastima,

¹³ Nota bene: El *Diario* de Mariana Eva Pérez también es considerado un texto punk (cf. Fernández 57).

y de un “hors-champ subtile”, de un afuera sutil (Barthes, *La chambre claire* 69, 93). Este personaje-punctum aparece en el texto como (el) “Cadáver”, un anti-héroe en el cual confluyen las distintas voces pertenecientes a otras figuras llamadas Confuncio, Guasuncho y Hielo, de las cuales *Punctum* toma nota en su odisea mnémica. Cadáver es arrasado por un *Mahlstrom* medial, en el cual se entremezclan asimismo diversos héroes de diferentes series televisivas muy vistas en los setenta, involucrados siempre en acciones tendencialmente grotescas, y se abigarran fragmentos de un discurso que intenta captar destellos de la historia de la violencia política que tuvo lugar en Argentina.

Este discurso se desenvuelve de forma sumamente veloz, y en parte demencial, o disociativa en el sentido clínico. El texto realiza un trabajo de duelo verbal que se mimetiza con ciertas estructuras traumáticas en tanto que produce un tejido poético repetitivo que supera la recurrencia que puede poseer el texto poético de por sí. En *Punctum*, más bien, se proyectan imágenes –tomas fotográficas– de un pasado social, político, medial y subjetivo, como si alguien (o el texto mismo) estuviera manejando este juego audiovisual, haciendo mover la cinta en *fast forward/fast rewind*. *Punctum*, por lo tanto, dicta una situación medial por la cual se mueven figuras de la re-aparición, figuras del pasado que aparecen y se hacen presentes de forma espectral. El protagonista, múltiple a su vez, Cadáver, se manifiesta a través de los dispositivos visuales del texto, en las pantallas que este instala para que en ellas se emitan imágenes de los olvidados, de los perdidos, de los desaparecidos. Con ello, el poema parecería poner en duda la posibilidad de brindarle un reconocimiento verbal a las víctimas. *Punctum*, por ende, es un texto poético programáticamente precario, y precario-prospectivo en términos mnémicos.

3.1. La desorientación del personaje mnémico en *Punctum*, y la orientación de *Punctum* en un pre-texto de Néstor Perlongher

Resulta imposible resumir la cantidad de puntos de fuga de *Punctum*, de este *collage* onírico-televisivo montado con diferentes voces que dicen cosas como estas: “A veces no sabíamos si dormíamos/o si mirábamos televisión, a veces pensábamos/que lo que mirábamos por televisión/lo estábamos soñando” (64). Los enunciados tienen su comienzo, toman salida en una habitación perteneciente a un cronotopo explosivo que incluye: a los

mencionados héroes de la cultura popular, una vez transmitidos en serie y después caducos; un número de vestigios de la dictadura argentina; una lista de comentarios sobre la lucha de clases, las drogas, el hambre de la memoria, de la filosofía del lenguaje; algunas escapadas bizarras (a Ciudad Evita o al desierto Mojave), etc.

El *incipit* de *Punctum* dicta el despertar de Cadáver. Este ya no puede identificar las cosas que lo rodean: “Cómo se llama eso que cuelga de la pared/cómo se llama eso que cubre la lámpara./” (10). El sujeto poético se ve “rodeado de cosas sin nombre (...)”, percatándose del inminente final de la noche únicamente porque en la pantalla a la cual dirige su mirada se anuncia el final del programa nocturno. Pero Cadáver no está seguro si la noche que vive no es en realidad otra noche, una noche del pasado:

(...) nada le asegura que, acostado,
 ésta no sea en realidad
 otra noche y que el pasado
 no pasó
 o está gateando
 por debajo de esa cama.
 La noción del tiempo
 perdida hasta que el alcohol le dilata
 suave, las arterias
 y un latido irregular del corazón
 alcanza
 para que las horas se reacomoden
 en alguna de las dos noches
 donde toma algo de un vaso rajado.
 Mirando el reflejo de su cara
 en el revés de una cuchara,
 puede tirar el vaso a la mierda o dejarlo
 en la mesa de luz: entre esos dos
 puntos del deseo vacila el futuro
 (...)

A mitad de cuadra los empleados de una farmacia de turno
 fumando bajo una cruz, verde, de neón. Alcanza con bajar
 la persiana para eliminar la escena. Cadáver, cada hora
 que pasa vale más que un año en la vida de un perro (14s.).

A partir estas “contemplaciones” acerca de un pasado irregular, amenazadoramente presente y opaco (pasado=noche) se construye un personaje poético de actitud escurridiza, que significativamente lleva el nombre de Cadáver. Con este protagonista (plural), *Punctum* introduce un cadáver camuflado, acaso vampírico (“El Cadáver dijo que después/de las transfusiones de sangre/iba a esconderse en la ciudad/(...)” (54)) que inevitablemente nos trae el eco de otros Cadáveres.

Gambarotta entabla aquí, como ya señalara Tamara Kamenszain (146), una relación intertextual con “Cadáveres”, poema neobarroco (neobarroso) de Néstor Perlongher¹⁴, escrito aún bajo la dictadura y publicado en 1987. Efectivamente, al eterno ritornelo del refrán: “Hay Cadáveres¹⁵”, que evoca a los cadáveres entonces todavía por completo ausentes (de los desaparecidos) aunque poéticamente omnipresentes en los sitios, objetos y sujetos más diversos y a la vez emblemáticos de la sociedad pequeñoburguesa de la última dictadura, *Punctum* le responde con una reescritura en negativo, igualmente repetitiva pero definitivamente más caótica:

No hay, no va a haber, no hubo
 no hubo, no, no hay, no va a haber
 ni hubiese habido si; no hubo,
 no hay, no va a haber, no,
 hubo, nunca, ni hay, ni puede
 haber, no hay, ni debe haber
 habido, no hay, no hubo,
 ni va a haber errores de línea
 en el cráneo, la curva perfecta
 de los huesos frontales,
 no hubo, no hay, mejor serie que Kojak,

¹⁴ No podemos aquí profundizar en el debate sobre el neobarroso rioplatense, pero sí citar a Luis Felipe Fabre quien subrayara: “La aparente rigidez de la estructura resulta extraña en un poema inscrito dentro de la órbita del neobarroso –como Perlongher tan atinadamente rebautizó con aguas lodosas al neobarroco rioplatense– que se distingue, más bien, por la proliferación y el desbordamiento verbal” (26 y ss).

¹⁵ Interesante aquí es que en Perlongher la palabra aparezca en mayúsculas, casi proponiéndose, aunque en plural, como nombre propio y provocando, acaso, el personaje de Gambarotta.

ni máscara más concreta
 que estas antiparras de soldador
 para pasar la poda de la noche
 neutra, no hubo, noche
 neutra ni clara, no hay martillo
 neutro ni pesado, no (...) (26).

El poema de Perlongher, texto clave de la poesía argentina de los años ochenta, y por ende bien estudiado (Cangi y Siganevich; García; Fabre; Montes-Romanillos; Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten”), provoca por lo visto un eco en la creación gambarottiana, que articula su propio cadáver: “el Cadáver”. Este es el motor y médium de un desenfadado *parlando* postdictatorial y a la vez encubridor que se toma a pecho su papel responsivo, contestándole a la fórmula anafórica “Hay...” del texto de Perlongher con una serie de antítesis, incluida una declinación temporal de la negación (“No hay...”) que conduce del presente en indicativo hasta el futuro próximo, del pretérito del indicativo hasta el conjuntivo y *da capo*. Este pasaje sin objeto, de siete versos o líneas, una construcción *geminatio*, después conducirá a la descripción de algunos elementos mortuorios y esqueléticos –que confirman la fórmula del poema de Perlongher–.

Ya a nivel de su anclaje intertextual, el texto de Gambarotta aplica estrategias de la mascarada, protagonizadas por el avatar intertextual Cadáver que deambula por el texto entre transparente y opaco. No se sabe, no se supo, no se va a saber cuántas identidades posee Cadáver, y es aquí donde se pone en evidencia la “desaparición de la política” (Llurba 84) en el discurso del poema. Pues en el pre-texto de Perlongher los cadáveres van apareciendo a medida que el texto des-cubre las operaciones encubridoras de un lenguaje dictatorial, para hacer explícito la presencia de los cadáveres (p. ej., “Féretros alegóricos! Sótanos metafóricos! Pocillos metonímicos! Ex-plícito! Hay Cadáveres” (Perlongher 61)). En “Hay Cadáveres”, los cadáveres, valga la paradoja, están por todos lados, y por ello no están en ninguna parte (cf. también Fabre 28). En *Punctum*, en cambio, se articulan únicamente los restos de un lenguaje político, para mezclarse con otros hilos enunciativos, mucho de ellos idiomáticos e ideológicos (por ejemplo, sacados de una jerga atrofiada de lucha de clases), y expresados por la figura ruinoso de Cadáver. Con ello, se produce una vez más una memoria enmascarada que es aumentada, de forma también aparentemente paradójica, por el dispositivo de la escritura elíptica. Esta podría leerse

como un portal o interfaz “negativo”, post-poético, según Fabre, que registraría el “braille de la desaparición”.

3.2. *La señales de la escritura elíptica en Punctum*

También, a nivel de los signos llama la atención que los pasajes tipográficamente elípticos del texto de Perlongher –largos trayectos de puntos suspensivos¹⁶–, migren al texto de Gambarotta:

Más lejos, el brillo,
 espeso, de unos focos iluminando
 el puente hecho por los militares.

 Esa noche,
 Confuncio dormía con el Cadáver
 en una bolsa de dormir
 por una razón simple:
 quería estar ahí
 cuando su respiración de anguila parara.
 (53 s.)

Un pasaje como este, donde proliferan los punto suspensivos, presenta una variante de la “écriture blanche”; una escritura que “flirtea” con el vacío, que pone de relieve tipográfico a “zonas del vacío” (Barthes, *Le degré zéro* 55), y que re-escribe el texto-tejido poético-social que en su momento tendiera Perlongher (Fabre 13). Tanto “Hay Cadáveres” como *Punctum*

¹⁶ Véase por ejemplo:

“.....

¿No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres” (Perlongher 63). Anotación: en este pasaje se produce una negación del mantra del poema de Perlongher.

presentan una estructura en la cual las variantes del vacío (la ausencia, el silencio, etc.) son traducidos mediante esta forma de puntuación como tránsitos del silencio, o del silenciamento. Los puntos suspensivos en un sentido general pueden cifrar la duda o el temor, ser marcaciones que señalan algún sobreentendido o ser simples abreviaturas que evitan la repetición. La escritura blanca que hallamos aquí se acopla con la escritura blanca abismal pensada por Barthes, que cifra el vacío como espectáculo –o como escándalo–, adoptando una la estructura –o “régimen” – textual/autoritario que se derrumba en “Hay Cadáveres” de Perlongher (Fabre 36). En el pasaje siguiente nos hallamos con otra variante:

De noche, el fuego
 o todo lo que en potencia, a causa de un corto
 circuito podría ser fuego, la cama
 envuelta en llamas, las sillas, el fuego
 que para los demás es -----
 para vos es casi una táctica.
 Cadáver, hay palabras que no hace falta escribirlas
 para que existan (...) (68).

En estos versos, que evocan la fantasía de la destrucción o eliminación por el fuego, se inscribe además un meta-nivel que medita sobre la práctica de la omisión. La pregunta aquí es qué elemento del discurso en cuestión ha desaparecido. En su lectura de “Hay Cadáveres”, Fabre se cuestiona qué pesa más en los agujeros textuales que contiene el poema de Perlongher, que hayan desaparecido las palabras o que se esté haciendo visible el silencio; es decir, que se subraye el hueco significativo (resultado de los trazos verbales eliminados). Esta inquietud vale también para la lectura de *Punctum*.

Más allá de la transferencia de la escritura elíptica de Perlongher a Gambarotta, nos parece sustancial que los restos mortales que “Cadáveres” hace explícitos, en *Punctum* se vuelvan implícitos, en tanto que emigran a la figura de Cadáver. De tal forma, el poema de Gambarotta es habitado por un personaje mnémico desde ya desorientado debido a su de-centralidad identitaria; las voces mortuorias que se emiten, sin embargo, le dan al lector o a la lectora una cierta orientación mediante la referencia al célebre texto de Néstor Perlongher –que tanto más reclama una relectura (cf. Bolte, “Gegen(-)Abwesenheiten” 178-184; “Neo-barocke”)–. Sin pretender una exhaustiva confrontación de ambos poemas mencionados, *Punctum* y “Hay

Cadáveres”, lo que perseguimos con esta referencia es hacer foco sobre un gesto de apropiación, por parte de un largo y fundamental poema, del discurso de otro igualmente extenso y vigoroso texto, publicado una década antes, con el que parecería compartir la voluntad (y según decimos, el destino) de marcar un hito de referencia para el tratamiento textual de la memoria del trauma y el trauma en la memoria, un dispositivo poético que parecería orientar las escrituras en intervalos de diez años. Se trata de acusar el guiño, pop, de un texto hacia otro, un guiño que también se quiere, como dijimos, mascarada.

3.3. *La mascarada de Punctum, épos poético residual sobre el pasado*

El Cadáver de *Punctum* es un personaje-recipient, confundido con otras entidades noctámbulas, y a la vez “lo único original” (54). Este estatus paradójico hace de él una figura postdictatorial solapada y continuamente desplazada que aplica, no tanto por interés propio, sino por reflejo postraumático, estrategias del camuflaje o de cripsis¹⁷, consiguiendo adaptarse a un ambiente posdictatorial residual y sin embargo aposemático, a saber: no encubierto, en el cual se destacan las huellas materiales de los tiempos bajo dominio militar, como vimos en unos de los pasajes recién citados: “Más lejos, el brillo, espeso, de unos focos iluminando/el puente hecho por los militares” (53). Paralelamente, se inscribe otra táctica de camuflaje en las mutaciones pseudónimas de Cadáver: la de los nombres de guerra (aplicada también por Pérez). Con ella, el texto incorpora una historia política de las identidades falsificadas y remite además a la criptografía (y con ello a otra variante de la escritura elíptica).

La mascarada en *Punctum* garantiza la supervivencia de su anti-héroe plural de la forma más concreta. La *reduplicatio* de la negación citada más arriba, decía así: “(...) no hay, (...) máscara más concreta/que estas antiparras de soldador/para pasar la poda de la noche/neutra, no hubo, noche neutra ni clara, no hay martillo/neutro ni pesado, no no, que martillo/(...) la madera de los hechos, no hubo,/no hay: Kojak vendió su coche en llanta (...)” (26). La máscara aparece aquí como insignia de

¹⁷ La cripsis es una forma de adaptación que dificulta la localización y, por ende, la persecución (o la depredación) de un ser viviente.

la concreción, y de un “Truth of Masks” posdictatorial. Sin que haya una alusión a las piezas encubridoras utilizadas por la Madres de Plaza de Mayo cual recursos simbólicos plástico-visuales en sus marchas de la resistencia, en *Punctum* las máscaras son el respaldo facial de Cadáver y sus alias. Se trata de máscaras pragmáticas (“reales”), del mundo de la medicina, del deporte y de las artes marciales:

Una máscara real, la máscara
de un arquero de hockey
sobre hielo, el hombre de la máscara
de hierro, una máscara de oxígeno,
una máscara de anestesia, una máscara
de esgrima, el barbijo de enfermero,
una máscara de gas, la mano que hace
de máscara, la máscara que usa
un buzo, la máscara de un soldador
para pasar la poda de la noche
neutra, no hubo, noche
neutra ni clara, no hay martillo
neutro ni pesado, no (...) (26).

Pero también se hace alusión a la máscara hecha por una mano. No obstante, esta pasa casi desapercibida en la enumeración inscrita en la gran red de indicaciones desviadoras de *Punctum* y, en total, de su propia mascarada textual.

Como la gran parte de las obras clave de la nueva poesía argentina, *Punctum* tampoco es un texto denunciador, sino encubridor en el sentido verbal. Se concentra en la emisión alegórica como variante precaria – postraumática y personificada– de un hablar simbólico¹⁸. Igualmente, en los recursos visuales que elige el texto, optando por la telepresencia y, con ello, por un alto grado de proyección, el poema de Gambarotta no luce con transparencia. El texto no deja en claro en qué pantalla se transmiten sus enunciados, si en la “pantalla nevada” (96) de la mente

¹⁸ Cabe anotar que Vladimir Jankélévitch acentúa el significado de la palabra alegoría (*allos* = otro, diferente; y *agoreuo* = hablar en público, o con insistencia; véase también “agora”) y sus asociaciones con la alteridad, la mascarada y la ironía (Jankélévitch 42).

del protagonista o si en una de las pantallas artefácticas. En ambos casos, indudablemente se transmite una tragedia histórica de una generación a otra, en un *trashy stream* que incluye a los personajes Alien, Kojak, Karate Kid y abunda en referencias al mundo del rock, especialmente al rock de los años ochenta y noventa. Como indica Mallol, la música rock es un referente general para la nueva poesía argentina. En este caso, es asimismo el *trash metal*, un subgénero del *heavy metal*, agresivo y ante todo veloz, que entra en *Punctum*. También en este aspecto el texto es inigualablemente inagotable; y permite hablar de una *speed line* épico-poética, de un opus apoteóticamente efímero, que, como dijera el poema mismo, a partir de cierto punto “ya no es rock” (11), sino un protocolo mucho más veloz de un tiempo sangriento, transmitido además en formato *live on tape*, de registro audiovisual.

Para resumir, *Punctum* opta por una estética y memoria de la des/aparición, entre cuyos recursos más centrales se encuentran los métodos del camuflaje, del travestismo, y solamente pocas indicaciones inequívocas sobre el pasado dictatorial argentino. Una de ellas se encuentra al final del texto, donde se evoca un acto de venganza en el cual es ejecutado un victimario exmiembro de la Marina. Pero este resulta ser un escritor disfrazado, como demuestra esta escena carnavalesca, absurda:

Yo estaba a cargo de la operación.
Hacia dos días que teníamos al Capitán de Navío
en un departamento seguro del centro.
(...) Primero cantamos el Himno y la Marcha.
Como último deseo el detenido pidió verse la cara en el espejo.
Un solo tiro en la nuca y estaba muerto.
Pero al darlo vuelta me dí cuenta que no era el Capitán de Navío
sino uno de estos jóvenes narradores actuales con uniforme de la
Marina (83).

Y sigue:

Aterrado, miré a los compañeros buscando
una explicación. En vez de un oficial
de las fuerzas armadas habíamos matado a un joven narrador.
Ellos también enseguida se dieron cuenta del error
pero igual festejaban con los fusiles en alto,

por Julio Troxler, gritaban	presente
por Paco Urondo	presente
por Felipe Vallese	presente (...) (83).

Se habla aquí de tres actores políticos peronistas que fueran asesinados en distintos momentos de la historia argentina (Troxler en 1974, Urondo en 1976, Vallese en 1962)¹⁹, tratándose en Vallese de uno de los primeros desaparecidos argentinos. En esta instancia, *Punctum* parecería realizar un complot en contra de la memoria lineal de las víctimas de la desaparición forzada, ya que los versos que las evocan no siguen el orden cronológico y por consecuencia tampoco establecen una jerarquía entre las víctimas. La fórmula “presente” equivale a una exclamación con función ritual y presentificadora que se utiliza en los contextos de las organizaciones de derechos humanos entregadas a la lucha por la memoria y la justicia y contra la impunidad. También en su composición espacial, lograda mediante el desplazamiento de los elementos anafóricos que aparecen en conjunto vertical, las memorias referidas a distintos períodos políticos argentinos son yuxtapuestas.

Nos atrevemos a formular la siguiente hipótesis: en *Punctum*, Gambarotta sondea el terreno de un presente contaminado por los restos de un pasado sin elaborar; ahonda en la remanencia de la historia, como también lo hiciera la novela *Los topos* de Bruzzone, al lanzar al ring a unos seres transgresivos postdictatoriales –travestis– contra un torturado residual que convierte a estos, sus objetos del deseo, en “postdesaparecidos” (Bruzzone 80). En una autodenominada trayectoria *trash*, *Punctum* ensambla referencias a *Don Quijote* y a la película *Alien* (cf. 62), y logra así que coincidan un ente paradigmático de la ciencia ficción postmoderna y el caballero de la triste figura, anunciador de las quimeras modernas, en el basural de un espacio onírico, en el cual parecería tratarse de un presente quebrantado: “Nunca leí el Quijote. En todo caso sueño con Alien/ escupiendo los

¹⁹ Julio Troxler era peronista y sobrevivió los fusilamientos de José León Suárez, llevados a cabo el 9 de junio de 1956 en los basurales de una localidad ubicada en el norte del Gran Buenos Aires, bajo la dictadura cívico-militar autodenominada Revolución Libertadora. Estos fusilamientos fueron el objeto de la novela testimonial *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh, en la cual Troxler aparece como narrador. El escritor Paco Urondo será víctima del régimen instalado en 1976; el peronista Felipe Vallese es secuestrado y asesinado en 1962 bajo el gobierno de José María Guido.

huesos de Don Q. en el basural. Las tripas de Sancho Panza /vaciadas por la mandíbula de Alien” (Gambarotta 62). Don Quijote, así aclara el poema, no sirve más, pero posee un cierto parentesco con el protagonista disociado que probablemente sueñe con la nave espacial de la película de Ridley Scott, identificándose con Alien, y divisando a la bestia estelar como un epónimo de la alienación –en su conjunción con una desviada nave autodestructora–.

En *Punctum* no existe memoria testimonial; no existe autenticidad, ni objeto, ni origen, ni destino de la memoria. El texto transmite la virulencia de un “presente traspasado”: se constituye mediante la actuación de múltiples memorias, mientras que el sujeto poético no se perfila solamente como un residuo “de lo sentimental o lo autobiográfico” (Monteleone), sino también como *scripteur* de un ramo de citas mnémicas enajenadas de cualquier “materia misma de la historia” o memoria de “primera mano” (Sarlo, *Tiempo presente* 150)²⁰. Sin duda, *Punctum* puede ser catalogado bajo el rubro de “poesía de los residuos” propuesto por Anahí Mallol, ya que plantea la pregunta acerca de la perdurabilidad de los desechos, de las transformaciones que puede experimentar el residuo (político, social, simbólico) en tiempos postdictatoriales: “Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros/basura, bajazo [sic] deshecho/de este mundo o/un cualquiera, trashery y trashyness quieren decir lo mismo/” (Gambarotta 28).

4. CIERRE: EL GESTO HAMBRIENTO Y PUNCTUM

Suponemos que un texto como *Punctum*, publicado a mitad de los años noventa, antes de que el campo estético de la memoria en Argentina se abriera oficialmente a las estrategias pop, punk, paródicas y por ende postmemoriales, debe haber dejado un indiscutible sello en las escrituras mnémicas experimentales que se vienen desplegando (y vendiendo) en el último tiempo y ante todo en el área de la narrativa. Fuera o no leído por

²⁰ Beatriz Sarlo estatúa la idea de las “materias mismas de la historia”, insistiendo en que un informe como el *Nunca Más* (CONADEP), un verdadero “monumento” de la memoria, fuera transmisor de una indiscutible dureza testimonial. La memoria de una obra como *Punctum* dista años luz de un concepto como este. Sarlo habla de “materias mismas de la historia”, en plural.

autores de prosa como Pérez o Bruzzone, *Punctum* crea (al menos para varios miles de lectores) un modelo textual de la ausencia: la apelación a los intersticios de la memoria, a la memoria en blanco; la inquietud acerca de cómo podrían ser transcritos la historia y el peligro —o el alivio— del olvido; los intentos de una transcripción bifurcada, dinámica, desorientadora que se adecue a su objeto inabarcable y transporte un saber poético de las escrituras modernas que experimentaron con la agrafía, para dar prueba de los límites del lenguaje.

Todo ello resuena en *Punctum*, por ejemplo, cuando en medio de una red de anotaciones se hallan reflexiones sobre la confusión babélica, relatos de episodios disléxicos y deseos de una pérdida de lenguaje y hasta la invocación de Nemrod, el tirano de Babel (Gambarotta 19, 53, 46, 86). *Punctum* da fe, en su pronunciación posdictatorial perturbada, de que el verbo ya no tiene facultades propias sino que se desenvuelve como un instrumento desestabilizado, haciéndose finalmente síntoma de la pérdida de lo político²¹. Con más razón se orienta hacia un opus post-neobarroco (neobarroso) que, abandonando casi por completo la versificación “castellana”²², persigue la materialización lingüística de lo silenciado.

En *Punctum*, el espacio de referencias históricas, mitológicas, intertextuales y mediales es amplio, pero a la vez se encoge y se trivializa en la habitación donde Hielo, un alias de Cadáver, al sacar la basura es testigo o actor u objeto de los “flashes de una memoria fotográfica”. Para un diagnóstico del clima mnémico de *Punctum* cabría por lo tanto resumir que la memoria en este texto es un médium o una *matrix* en la cual se ven sobreexpuestos los personajes deambulantes. De tal forma, Cadáver se percatará del “hambre de la memoria”; estará “pensando en un gesto

²¹ Cuando hablamos de miles de lectores pensamos también en la presencia digital de *Punctum*. En esta abundancia, coherentemente numerosos “errores de imprenta” (respecto a la edición en forma de libro) que parecen armonizar con la afasia de Cadáver.

²² A diferencia de “Hay Cadáveres”, poema compuesto casi en su totalidad por versos de estructura rítmica “clásica”, en *Punctum* se registran apenas cuatro endecasílabos que más bien parecerían tener una función autoirónica: “(…) en la petit massacre de tus horas hablándole al oído a un alfil negro,(…)” (37) —versos que recuerdan a Carlos Alberto “Indio” Solari, también citado en página 29 (“Roxana Porchelana...”), aunque se trate curiosamente de uno de los pocos textos a-métricos de Solari—.

hambriento para la posteridad” (57) —para acabar acaso “despertando en la mañana presente” (96)—.

Estos tres ejes motivacionales (la urgencia de la memoria, la urgencia por dejar un gesto hambriento y, luego de tanta preeminencia del pasado, la urgencia por acabar despertando en el presente) parecerían atravesar también la obra de la camada de autores y autoras que aparecerá una década después de *Punctum*, cumpliendo el ritmo del decenio propuesto más arriba. El hecho de que sea el mismo Gambarotta quien haya propuesto enriquecer, o precisar, como “Camada Cadáver” el concepto de camada sugerido originalmente por Kamenzain²³, nos alienta en la sospecha de un hilo conductor contra(re)presentativo que podría comenzar a hilarse en “Hay Cadáveres” de Perlongher para ser retomado por Cadáver, el disociado protagonista de *Punctum*.

Para cerrar el círculo, valga mencionar que este personaje amplía su espacio de difusión en tanto que, desde mayo de 2015, se puede visitar en la red el álbum digital de una lectura colectiva de *Punctum*²⁴. Con esto se demuestra que la poesía se presta para la circulación medial hipermoderna, que puede aprovechar el espacio de la web, como igualmente lo supo aprovechar el vídeo de Jane Korman cuando llegó a una audiencia internacional, y a la post-memoria.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, ANA. “Herencias. Generaciones y duelo en las políticas de la memoria”. *Revista Iberoamericana* 202/69 (enero-marzo 2003): 137-153. Impreso.
- ARIAS, LOLA. “Mi vida después”. Pieza de teatro estrenada en primavera de 2009 en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires. Versión publicada: Lola Arias. *Mein Leben danach*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2010. Impreso.

²³ Cf. Bolte (“Gegen(-)Abwesenheiten” 268).

²⁴ Véase: <http://librocompleto.bandcamp.com/album/libro-completo-2-punctum-de-mart-n-gambarotta>.

- ASSOCIATED PRESS. "Holocaust Survivor's Death Camp Dance Flap".
Visitado el 10 de septiembre de 2015. <http://www.youtube.com/watch?v=iPgKloQMeh8&NR=1>. Digital.
- BARTHES, ROLAND. *Le Degré zéro de l'écriture*. París: Seuil, 1972[1953]. Impreso.
- _____. *La chambre claire: note sur la photographie*. París: Gallimard, 1980. Impreso.
- BENIGNI, ROBERTO. *La vita è bella*. Italia: 1997. Film.
- BOLTE, RIKE. "Los rubios destiñen a Mnemosina: *Playing Memory* en el nuevo cine argentino: Entre arqueología, stop-(e)motion y vudu sintético". *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa y América Latina*. Janett Reinstädler, ed. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veuvvert, 2011. 221-248. Impreso.
- _____. "Gegen(-)Abwesenheiten. Memoria-Generationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)". Tesis de Doctorado (versión en español en preparación). Facultad de Filosofía II, Universidad Humboldt de Berlín, 2014.
- _____. "Neo-barocke Express-Erinnerung gegen das erzwungene Verschwinden oder von den In- und Auswendigkeiten in der hellen Kammer des Gedichts: 'Cadáveres' von Néstor Perlongher (1987) und 'Cadáver' in *Punctum* von Martín Gambarotta". *Helix. Heidelberger Beiträge zur Romanistischen Literaturwissenschaft* 5 (2012): 62-90. Impreso.
- BRIDER, HENRY M. "Schaut her, ich lebe". *Der Spiegel*. 9 de ago. 2010. Visitado el 10 de septiembre de 2015. <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,710881,00.html>. Digital.
- BRUZZONE, FÉLIX. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2008. Impreso.
- BUDASSI, SONIA. "Condición de búsqueda. Sobre *Los topos* de Félix Bruzzone". *Hojas de Tamarisco*, blog de la Editorial Tamarisco (2008). Visitado el 10 de septiembre de 2015. <http://hojasdetamarisco.blogspot.de/2008/12/una-condicin-de-bsqueda.html>. Digital.
- CANGI, ADRIÁN Y UNDA PAULA SIGANEVICH, eds. *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Rosario: Betariz Viterbo, 1996. Impreso.
- CARRI, ALBERTINA. *Los rubios*. Argentina y Estados Unidos: 2003. Film.

- CONADEP, ed. *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA, 1998 [1984]. Impreso. También disponible en <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>.
- EBBRECHT, TOBIAS. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocausts*. Bielefeld: Transcript, 2011. Impreso.
- EVERS, FLORIAN. *Vexierbilder des Holocausts. Ein Versuch zum historischen Trauma in der Populärkultur*. Berlín: Lit, 2011. Impreso.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005. Impreso.
- FERNÁNDEZ, MARÍA DEL ROSARIO. “La metarreflexión como estrategia discursiva: *Diario de una princesa montonera*”. *La Trama de la Comunicación* 18 (enero-diciembre 2014): 53-68. Impreso.
- FELMAN, SHOSHANA Y DORI LAUB. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Nueva York: Routledge, 1991. Impreso.
- FRIEDLÄNDER, SAUL. *Reflections of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. Nueva York: Harper & Row, 1984. Impreso.
- FRÖHLICH, MARGRIT, HANNO LOEWY Y HANS STEINER, eds. *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*. München: Text und Kritik, 2003. Impreso.
- GAMBAROTTA, MARTÍN. *Punctum*. Buenos Aires/Bahía Blanca: Mansalva/Vox, 2011 [1996]. Impreso.
- GARCÍA, RAÚL. *Micropolíticas del cuerpo. De la Conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000. Impreso.
- GATTI, GABRIEL. *El Detenido-Desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008. Impreso.
- _____. *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires 2011: Prometeo Libros. Impreso.
- GOLDFINE, DANIELA. “La postmemoria del silencio: Trasmisión truncada y elipsis tangibles en la obra de Manuela Fingueret y Sergio Chejfec”. *Estudios Interdisciplinarios de América Caribe y el Caribe* 1/26 (2015): 92-110. Impreso.
- HEKER, LILIANA. *Después. Narrativa argentina posterior a la dictadura*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996.

- HIRSCH, MARIANNE. "The generation of post-memory". *Poetics Today* 29/1 (2008): 103-128. Impreso.
- _____. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press, 2012. Impreso.
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR. *L'ironie*. París: Flammarion 1986 [1964].
- JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores/Social Science Research Council, 2002. Impreso.
- _____. "Las memorias sociales y las luchas por la legitimidad de la palabra". *Humboldt* 146 (2007): 20-21. Impreso.
- JELIN, ELIZABETH Y ANA LONGONI, eds. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid: Siglo XXI de España Editores/Social Science Research Council, 2005. Impreso.
- JELIN, ELIZABETH Y ADAM PRZEWSKI, eds. *Juicio, castigos y memorias: derechos humanos y justicia en la política argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1995. Impreso.
- KAMENSZAIN, TAMARA. *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Impreso.
- KLEMPERER, VICTOR. *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1947. Impreso.
- KORMAN, JANE. *Dancing Auschwitz*, 2010. Visitado el 10 de septiembre de 2015. http://www.janekormanart.com/janekormanart.com/16.Dancing_Auschwitz/16.Dancing_Auschwitz.html. Vídeo.
- LEWIS, JERRY. *The Day the Clown Cried*. Estados Unidos: 1972. Film.
- LÓPEZ, GUSTAVO. *Antología de la nueva poesía argentina*. Santa Monica: Perceval Press, 2009. Impreso.
- LLURBA, ANA. "Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada". *Konvergencias Literatura* 10 (2009): 79-85. Visitado el 10 de septiembre de 2015. <http://konvergencias.net/anallurba132.pdf>. Digital.
- MALLOL, ANAHÍ. "Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90". Visitado el 10 de septiembre de 2015. http://www.expoesia.com.ar/j06_mallol.html. Digital.
- MAZZONI, ANA Y DAMIÁN SELCI. "Poesía actual y cualquerización". *El intérprete. Literatura, arte y pensamiento* 26 (2006). Visitado el 10 de mayo de 2015. <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelciPoesiaActualYCualquierizacion.html>. Digital.

- MONTELEONE, JORGE. "Poetas en la mitad de la vida". *La Nación* 24 oct. 2009. Visitado el 15 de diciembre de 2010. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1188416. Digital.
- _____. "Tiempo de fracturas". *Del Dock*. Visitado el 10 de agosto de 2010. <http://www.deldock.com.ar/criticas/tiempo-de-fractura>. Digital.
- MONTES-ROMANILLOS, SONIA. "Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a 'Cadáveres' de Néstor Perlongher". *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Beatriz Mariscal y María Teresa Miaja, eds. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 467-480. Impreso.
- PANTOJA, JULIO. "Los Hijos, Tucumán veinte años después". Visitado el 10 de septiembre de 2015. <http://www.juliopantoja.com.ar/Reportajes/HijosTodos%28texto%29.htm>. Digital.
- PÉREZ, MARIANA EVA. *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012. Impreso.
- PERLONGHER, NÉSTOR. "Cadáveres". *Alambres*. Buenos Aires: Último Reino, 1987. 51-63. Impreso.
- PORRÚA, ANA. "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90". *Foro hispánico* 24 (2003): 85-96. Impreso.
- PRIVIDERA, NICOLÁS, dir. *M. Argentina: 2007*. Film.
- QUIETO, LUCILA. *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico (1999-2001)*. Buenos Aires: Casa Nova, 2011. Impreso.
- _____. "Arqueología de la ausencia". Proyecto 'A 30 años', Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (2006)". Consultado el 10 de septiembre de 2015. http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/. Digital.
- SCOTT, RIDLEY, dir. *Alien*, Estados Unidos y Gran Bretaña: 1979. Film.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001. Impreso.
- _____. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- SOSA, CECILIA. "Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina". *Journal of Romance Studies* 3/13 (invierno 2013): 75-87. Impreso.

STEINER, GEORGE. *Language and Silence: Essays 1958-1966*. Londres: Faber and Faber, 1967. Impreso.

_____. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1975. Impreso.

WALSH, RODOLFO. *Operación Masacre y el expediente Livraga*. Buenos Aires: Continental Service, 1964 [1957]. Impreso.

Recepción: 15.09.2015

Aceptación: 05.11.2015