

Introducción. La lengua y el cazador

El poeta argentino Martín Gambarotta (1968) publicó su debut en 1996. El libro llevaba como enigmático título la palabra *Punctum* y fue enseguida una obra que marcó a fuego su generación. Hoy se considera a este libro turbador la clave para entender la llamada “poesía de los noventa” en Argentina y esto explica en parte por qué la poesía de Gambarotta ha adquirido también una sólida posición en la crítica literaria. Sus textos han sido traducidos e incluidos en varias antologías (internacionales) y su poesía es objeto frecuente de la atención crítica.

Algo que me ha sorprendido desde las primeras incursiones que realicé en la obra de Gambarotta fue la sensible desproporción que noté entre la atención crítica que recibió *Punctum* y la que recibió y recibe el resto de su obra.

Muchos de los estudios disponibles sobre Gambarotta se aproximan a su obra desde la perspectiva del movimiento poético de los años noventa y, como consecuencia, se han centrado principalmente en este libro, el único que Gambarotta efectivamente publicó en esa década. Las obras que siguieron, *Seudo* (2000), *Relapso+Angola* (2004) y más tarde *Para un plan primavera* (2011) han recibido menor atención por parte de la crítica especializada. Notablemente la reedición de *Punctum* en 2011 y la publicación de una segunda edición de *Seudo* en 2013, que incluía un texto inédito de 2004, *Dubitación*, han dado lugar a nuevas y novedosas reflexiones sobre la obra de este poeta, pero son relativamente escasas y de alcance limitado.¹

¹ Concretamente me gustaría mencionar a tres autores que recientemente han publicado estudios más amplios de la obra del autor. En su libro *Politics and Public Space in Contemporary Argentine Poetry* (2016), Ben Bollig dedica un capítulo completo a la obra de Gambarotta, centrándose en los primeros poemas publicados (desde antes de *Punctum*) hasta una contribución inédita anteriormente, “El hijo etíope”, que el poeta hizo en el festival de poesía *Poetry International* en Rotterdam en 2014 y todos los libros publicados entre ellos. Franca Maccioni, quien se graduó en 2010 con una tesis sobre *Punctum* (*El poema y lo real*), publicó dos artículos en 2017 en los que ubica esta obra en el contexto de las posteriores, incluida la más reciente *Dubitación* (“Profanar la Obra”; “Relámpagos en el peligro”). *Dubitación* también desempeña un papel central en un artículo reciente de Constanza Ceresa, titulado “Resonancias de la revolución en la poética de Martín Gambarotta”. En este ensayo de 2016, Ceresa señala explícitamente que “Tanto la recepción crítica académica [...] como las múltiples entrevistas en medios electrónicos y notas de prensa se han enfocado especialmente en el gesto rebelde fundacional de *Punctum*”, y que, como consecuencia “el resto de su obra ha pasado más bien desapercibida” (638).

Se sigue extrañando sin embargo una perspectiva crítica más abarcadora, una perspectiva de conjunto y un análisis de la lógica interna que anima la poesía de Gambarotta, es decir, un análisis exhaustivo que dé una idea más exacta de su singularidad. Este libro pretende llenar este vacío y lo hace ofreciendo análisis detallados de sus principales publicaciones hasta la fecha: los tres libros de poesía *Punctum*, *Seudo* y *Relapso+Angola*, la breve colección (o “plaqueta”) *Para un plan primavera*, el texto *Dubitación*, que cuenta con el significativo subtítulo “Para una reescritura de Seudo”, y, por último, *Refrito*, una especie de (anti)antología publicada en Chile.

Uno de los aspectos significativos que servirán de asidero para el análisis es el cambio sustancial que se produce en la obra de Gambarotta después de su debut. *Punctum* es un largo poema narrativo de casi 90 páginas (en la reedición del 2011), dividido en 39 capítulos numerados. *Seudo* y *Relapso+Angola*, en cambio, presentan textos que en su mayoría son más cortos y aunque estos también se constituyen hasta cierto punto como largos poemas divididos en fragmentos, dichas partes ya no llevan título alguno, ni siquiera números. Este no es el único elemento que distingue este libro de los siguientes. Los versos en los textos posteriores ofrecen menos puntos de apoyo que el primero, un libro ya de por sí fragmentario, polifónico y desorientador. El mundo o los mundos evocados en *Seudo* y *Relapso+Angola* parecen menos tangibles que los de *Punctum*, con personajes más erráticos y voces más incorpóreas.

Las publicaciones que siguen a estos tres “libros completos”, como los describe el poeta en una entrevista con Gonzalo León (2013d²), *Refrito* (2009 [2007]³), *Para un plan primavera* (2011) y *Dubitación* (2013 [2004]) son o contienen, como también observa Franca Maccioni, cada uno a su manera, reescrituras de trabajos anteriores (2017a, 77). *Refrito* se compone, como sugiere el título, de “restos recalentados” de *Seudo* y *Relapso+Angola* y es una antología (que explícitamente reniega serlo⁴), complementada con algunos poemas nuevos. *Para un plan primavera* (re)contextualiza algunos

2 Cuando en el presente estudio una referencia bibliográfica aparece sin número de página es porque la cita ha sido extraída de una publicación online o de una revista o libro digital.

3 Para esta información nos basamos en fuentes secundarias (Ceresa 2016, 636, entre otras). El propio poeta habla de 2008 en la cita que reproducimos en la página siguiente. La versión que citamos en este estudio es la segunda edición, de 2009.

4 “Justamente es como una huida de la palabra antología, de la antología personal”, le explica a Osvaldo Aguirre en una entrevista para la revista *Diario de poesía* (2014d, 169)

textos de *Relapso+Angola* en un nuevo entorno de doce textos inéditos. El texto *Dubitación*, que fue escrito en 2004 y fue incluido en la reimpresión de *Seudo*, se presenta en su subtítulo como el intento de una “reescritura” de *Seudo* y también incluye, por ejemplo, variaciones sobre uno de los inéditos de *Refrito*.

Gambarotta describió retrospectivamente sus primeros tres libros como una “trilogía” (involuntaria), y, más específicamente, como “una trilogía del ‘no pasa nada’, o del sinsentido o del dar cuenta del colapso de los discursos” (2012a). El único de los tres textos que en las publicaciones posteriores ya no regresa literalmente en la forma de una reescritura es *Punctum*. Esto parece subrayar el status aparte, la excepcionalidad de *Punctum* dentro de la obra y esta imagen de sus relaciones internas está en línea con los comentarios del propio autor. Gambarotta declaró en diversas ocasiones que no quería repetirse, que quería evitar escribir un segundo *Punctum* llegando a decir incluso que *Seudo*, su segundo libro, debería poder considerarse como un “texto opuesto”, un anti-*Punctum* (2014c).

Este giro estaría motivado por el deseo de liberarse de la “retórica” y la “severidad” de su primer libro (2009d). Después de *Seudo*, sin embargo, parece que se le volvió mucho más difícil no repetirse. Esa es al menos su propia percepción. Por ejemplo, la palabra “relapso” del título *Relapso+Angola* se referiría a la “recaída en el discurso de *Seudo*” (2014d, 165). En la misma entrevista describe a *Refrito*, su antología para el público chileno, como “una primera aproximación a una idea de hacer de varios [textos] refritos e ir viendo si hay una salida sobre todo al tono de *Seudo*” (169). Y lo hace mezclando y reescribiendo en parte una selección de textos de *Relapso+Angola* y *Seudo* y añadiéndole algunos inéditos. En términos similares, el poeta también describe *Dubitación* (que, como se dijo, se publicó más adelante, pero fue escrito anteriormente) como un texto “muy deudor” de *Seudo*, como una especie de “ejercicio” para “extremar”, “arruinar” y así “liberarse” del “tono de lo anterior” (2014c).

También el proyecto más reciente *Para un plan primavera* significa, según el poeta, una especie de ruptura, pero ahora con toda la trilogía, porque donde el trabajo anterior relevaba lo que él llama el “colapso de los discursos”, en este trabajo quiere precisamente “Darle una oportunidad a la elocuencia en el texto”; la anteriormente dominante estrategia de la “dis-

torsión” deja ahora espacio para “la intención de articular algo” (2012a).⁵ Aunque el poeta caracteriza este cambio de dirección como un “corte” y “un primer movimiento después de esa trilogía”, no lo interpreta como un giro motivado por su propia escritura. Al contrario, en la entrevista en cuestión, lo presenta como el resultado de una modificación en el contexto histórico: “En términos grandilocuentes, esta época demanda una nueva elocuencia. En ese sentido los textos vienen a interactuar, a decir algo respecto del momento” (2012a).

Es importante enfatizar que, en este aspecto, *Para un plan primavera* no rompe con los textos reunidos en la trilogía. La intención de “decir algo sobre el momento” y un cierto sentido de urgencia por intervenir en los eventos (discursivos) de la actualidad, también jugaron un papel en *Punctum, Seudo y Relapso+Angola*:

Tres libros [*Punctum, Seudo y Relapso+Angola*], una especie de curiosidad antológica [*Refrito*] y la plaqueta [*Para un plan primavera*]. El intento es hacer algo diferente cada vez, manteniendo un concepto que une los libros; algo que en el tono sea distinto, pero con algo atrás que lo pueda unir. El concepto sería, con más o menos herramientas, la cuestión de los discursos que se caen, el momento que es político pero que no se puede descifrar con las herramientas políticas que existen en ese momento. Apropiaciones de discursos para hacer un objeto literario en determinada época. Lo que existe es una visión, como si la visión materialista de los asuntos sirviera para detener la mirada, pero pasar a la acción fuera algo más complicado, como decir: “Me sirve para explicar, pero nunca me va a servir para resolver” (2012b).

Con “los discursos que se caen” (o el “colapso de los discursos” como leíamos más arriba) el autor se refiere inicialmente a la implosión de los discursos ideológicos en la Argentina postdictatorial, donde regresa como adolescente desde Inglaterra en la década del ochenta y encuentra que “los discursos y las consignas de los 70” (y así, en cierto sentido, su “lengua materna”⁶) han perdido su vitalidad y expresividad o, en cualquier caso,

5 Una vez más, sin embargo, el punto de partida es un texto escrito anteriormente, a saber, el monólogo de Rodríguez en *Relapso+Angola* (“creo que soy un fascista”). Explica el poeta en la misma entrevista: “Ese texto, tal vez el que sobrevive a la trilogía, es el que lleva a que alrededor pueda construir una plaqueta”.

6 “La lengua materna, al menos en mi caso, es un castellano que se enrarece con respecto al castellano que se sigue hablando en el país de origen y a la vez es un castellano que no está –estoy buscando una palabra neutra– afectado por el discurso dominante del país, en este caso el discurso del gobierno militar, los discursos que se enseñan en la escuela, en la prensa escrita, en la televisión” (2014d, 157).

no puede reconciliarlos de ninguna manera con el “momento histórico” (2014d, 153-154).

Por lo tanto, el “colapso de los discursos” también tiene que ver con la impactante experiencia de la orfandad política (en el sentido más amplio de la palabra) que va de la mano con la observación de que el discurso con el que uno se identifica o, en otras palabras, el lenguaje que uno tenía a su disposición para explicarse el mundo, de repente se ve desmoronado. Como tal, el concepto se refiere (también para el propio Gambarotta) a una experiencia histórica que trasciende lo biográfico. En un sentido más amplio, se trata de la idea de que las “formas de hacer política también son históricas” (2014d, 153) y que, por lo tanto, pueden envejecer y perder su conexión con los acontecimientos actuales. Para Gambarotta es en estos momentos que los discursos pueden volverse “materia para la literatura”:

Formas, consignas, imágenes que antes tenían vida en política se vuelven trabajables porque justamente se trata de señalar que ahí hay algo que tiene que funcionar de otra manera. Es como tratar de buscar un nuevo discurso (2014d, 154).

En un ensayo que escribió en inglés en 2014 para el centro de poesía *Perdu* en Ámsterdam, Gambarotta usa la imagen de un “depósito de chatarra de palabras” donde puedes hacer maravillosos hallazgos como poeta. En el período previo a la crisis económica, escribe, el “sistema” fue una vez más “expuesto” (“The system [...] was unmasked once again”):

Society lost its centre like so many times in the past. The new official words were defunct and ready for the junkyard. (If there is such a junkyard of words, by the way, then the poet should every now and then take some time to scour through it) (2014f).

Hacer visible lo que no funciona (y por lo tanto el absurdo y la falta de sentido asociados con la desintegración de un discurso), desde la perspectiva que el poeta expone aquí, coincide con la búsqueda de una alternativa.

No solo los tres primeros poemarios “completos”, también las publicaciones posteriores de Gambarotta dan testimonio de esa suerte de investigación sobre las “formas [...] históricas” del lenguaje (político). O sobre la correlación que rige las formas en que el lenguaje y la sociedad están “organizados” u “ordenados”. Esta es la fórmula que el poeta argentino Sergio Raimondi ha utilizado para precisar este aspecto de la poética de Gambarotta (Raimondi 2007b). Se podría decir que en Gambarotta la poesía se

utiliza como un medio para llegar a una forma especial y performativa de análisis del discurso, donde la crítica de las formas existentes es al mismo tiempo el intento de crear formas discursivas alternativas.

Dos tendencias aparentemente contradictorias confluyen aquí: una poesía que por un lado apunta a ciertas formas y constelaciones discursivas externas en las que desea intervenir y al mismo tiempo una poesía que también se dirige a sí misma, interviniendo así en sus propias formas. Porque para Gambarotta precisamente el texto poético tiene la potencialidad de funcionar como un laboratorio en el que pueden surgir nuevas formas que luego se pueden usar en un contexto más amplio. Es en este sentido que el autor le encuentra “una función social a la poesía”, como dice, no sin reservas, en la entrevista citada anteriormente: “No escribir bien sino explorar para encontrar discursos que después le sirvan a la sociedad”⁷ (2014d, 167).

La culpa de Nemrod

Esta búsqueda se desarrolla como un hilo rojo a través de la obra de Gambarotta y en este libro quiero describirla como una “caza de la lengua”, haciendo uso de una metáfora (*caccia della lingua*) que Giorgio Agamben aplica en una breve reflexión del mismo nombre que se incluye en el apéndice de su *Categorie italiane: Studi di poetica* (1996).

Haciendo referencia a la inconclusa *De vulgari eloquentia* en la que Dante se presenta como un cazador en busca de un vernáculo poético y muestra cierta fascinación por la historia del cazador bíblico Nemrod (que luego reaparece en *La Divina Comedia*), Agamben dibuja un paralelo entre la búsqueda del poeta y la de este rey rebelde, que encargó la construcción de la torre de Babel con el objetivo (según Agamben) de perfeccionar el único lenguaje humano.

En este proyecto, ese símbolo por excelencia del orgullo humano, castigado con la confusión babilónica, el filósofo italiano encuentra el gesto originario no solo de la caza de Dante y, por lo tanto, del comienzo de

7 En su ensayo “Spring” Gambarotta también ofrece un ejemplo muy concreto, que está directamente relacionado con el título de su plaqueta (y, evidentemente, con el título del ensayo mismo), al sugerir que quizás la palabra “primavera” ya no sirva “para describir un estado de agitación política”, porque se “se le han puesto demasiados adjetivos”. La frase final del texto resume de modo clarísimo su posición: “It is up to the poets to come up with the new word” (2014f).

la tradición literaria italiana, sino de todo “serio empeño humano en la palabra”. Eso es lo que una *caza de la lengua* significa para Agamben: una empresa rebelde y arriesgada que supone “arrogancia antidivina” pero también una “amorosa búsqueda”, dirigida precisamente a “poner remedio a la presunción babélica” (1996, 130).

En el primer capítulo de este libro propongo considerar la poesía de Gambarotta a la luz de esta metáfora, servirnos de ella para ensayar otro modo de lectura porque creo que en su obra se puede discernir una obstinación similar. Se trata de una poética que se distancia radicalmente de una concepción de la poesía como discurso victimista o meramente testimonial. Gambarotta considera la literatura y la poesía como una de las áreas en las que se disputa nada menos que la lucha discursiva por la hegemonía⁸ y donde la poesía no debe contentarse con reproducir los discursos existentes sino procurar examinarlos y desmantelarlos, exponiendo sus mecanismos⁹ subyacentes y buscando formas alternativas.

Poesía y lenguaje

Como resultará evidente, la dirección de lectura que propongo y que desea ver la obra de Gambarotta desde la perspectiva de una caza de la lengua, se basa en gran medida en principios poéticos que el propio autor ha diseminado en textos no poéticos. Después de todo, fue el propio Martín Gambarotta quien interpretó su propio trabajo primariamente como la búsqueda de un nuevo lenguaje (o “discurso”), que por un lado es poético (en el sentido de que se crea dentro de la poesía y opera dentro de la poesía) pero que exhibe también una pretensión de utilidad mucho más amplia.

Considero entonces necesario hacer dos advertencias: en primer lugar, mi lectura es una lectura “enfocada” u “orientada” en la cual ciertos aspectos de la obra de este autor serán inevitablemente destacados a expensas de otros. En segundo lugar, este enfoque significa que tendremos que lidiar con el efecto restrictivo y acaso engañoso que la voz del autor puede tener

8 “No por nada”, sostiene Gambarotta justo antes en la entrevista, “tarde pero seguro, se habla de batalla cultural. Si se habla de batalla cultural es porque hay un conflicto no resuelto, y en la batalla cultural la literatura o la poesía son parte de esa contienda” (2012a).

9 En la entrevista antes mencionada con Aguirre, Gambarotta se refiere en este contexto a la definición del poema como máquina que ofrece William Carlos Williams en la introducción a su obra *The Wedge* de 1944: “A poem is a small (or large) machine made of words”. Volveré a este texto más adelante en esta introducción.

en el trabajo de la crítica literaria. Protegermos de estas poderosas interferencias implica que la declarada intención del autor (en la medida en que se conoce) no puede ser nunca considerada como el punto final de nuestra “apreciación e interpretación” de sus textos, para evitar así ese “paso en falso hermenéutico” denominado *intentional fallacy* (Franssen 2008, 70-71). Teniendo en cuenta estas precauciones, creo que la perspectiva del autor en principio podría llegar a ocupar un lugar fructífero y enriquecedor en el análisis textual, en tanto voz (autoral pero no autoritaria) con la que se puede hacer entrar en conversación la obra (o nuestra lectura de ella).

Para hacer reconocible esta voz, he dado amplio espacio en el segundo capítulo de este estudio a lo que podríamos llamar la “poética del autor según el autor”. Se trata también de una reconstrucción, basada en la interpretación de una serie de entrevistas publicadas con el autor y algunas otras reflexiones personales de Gambarotta sobre su escritura.

El verso en tanto verso

La declarada búsqueda de Gambarotta en pos de “un nuevo discurso” parece compaginarse con la metáfora agambeniana de una “caza de la lengua”, pero trabajar con la idea de que la poesía se puede usar para inventar nuevas formas de lenguaje en el lenguaje (pero también *para* el lenguaje) requiere estrategias metodológicas específicas.

¿Cómo podemos “leer” la caza de la lengua en la poesía de Gambarotta? ¿Cómo podemos identificar el trabajo del poeta-recolector de restos o poeta-cazador en sus textos? ¿Cómo podemos descifrar el contenido de la forma de los escombros discursivos que trae del “depósito de chatarra de palabras” a sus poemas?

En la introducción a su poemario *The Wedge* (1944), el poeta estadounidense William Carlos Williams describe el poema como “una pequeña (o gran) máquina hecha de palabras” y sostiene que un poema merece su eventual estatus como obra de arte, no por lo que *diga* su autor, sino por cómo *está hecho*. Es en este “cómo” donde el poema alcanzaría su significado exacto o su verdad:

When a man makes a poem, makes it, mind you, he takes words as he finds them interrelated about him and composes them –without distortion which would mar their exact significances– into an intense expression of his percep-

tions and ardors that they may constitute a revelation in the speech that he uses. It isn't what he *says* that counts as a work of art, it's what he makes, with such intensity of perception that it lives with an intrinsic movement of its own to verify its authenticity. Your attention is called now and then to some beautiful line or sonnet-sequence because of what is said there. So be it. To me all sonnets say the same thing of no importance. What does it matter what the line "says"?

There is no poetry of distinction without formal invention, for it is in the intimate form that works of art achieve their exact meaning, in which they most resemble the machine, to give language its highest dignity, its illumination in the environment to which it is native. Such war, as the arts live and breathe by, is continuous (2009).

Pero ¿cómo podemos volver transparente la "forma íntima" del poema? A pesar de los tópicos sobre la relación intrínseca entre forma y contenido en la poesía, a los textos poéticos frecuentemente se los trata como si simplemente fueran textos en prosa con demasiados espacios arbitrarios, particularmente si carecen de patrón métrico reconocible o rima. Es evidente que la interpretación de un texto poético hecha únicamente sobre la base de lo que "se está diciendo", desmerece sistemáticamente su verdadera potencialidad. Lo que resulta menos claro es cómo deberíamos proceder para evitarlo.

El tercer capítulo del presente estudio puede leerse como la búsqueda de un modelo heurístico o un método que permita hacer justicia a la esencial dimensión experimental de la poesía de Gambarotta. Una estrategia de lectura que considerara el conjunto de sus procedimientos formales como parte integrante de una caza de la lengua. En esta indagación jugó un papel prominente en el ya mencionado artículo del poeta Sergio Raimondi (1968), "El sistema afecta la lengua". En este ensayo, cuyo título es en realidad un verso de Gambarotta extraído de su tercer libro *Relapso+Angola*, Raimondi identifica como "una de las tesis básicas del proyecto de Gambarotta" la idea de que "la lengua ha sido ordenada" por la última dictadura militar y que "ese orden, en buena medida, persiste" en el presente (2007b, 54).

Recorrido analítico

La segunda mitad de este libro aborda de lleno el análisis de los textos poéticos propiamente dichos. El capítulo cuatro está enteramente dedicado a *Punctum*. Vamos en busca de los fundamentos de esa caza de la lengua que,

de acuerdo con la hipótesis que sostengo en este libro, se va desplegando a lo largo de toda su obra. Luego estos fundamentos se vinculan con cinco conceptos o criterios recurrentes que por el momento solo quiero resumir con sus palabras clave: lengua, tiempo, persona, percepción y método.

El capítulo cinco es un análisis del segundo volumen de Gambarotta, *Seudo*. Partiendo de los criterios identificados en el capítulo anterior, estudio la evolución de su escritura, particularmente las adaptaciones que sufrió en ese pasaje entre el primer libro y el segundo.

En el capítulo seis me centro en *Relapso+Angola* siguiendo el mismo principio. Esta es la tercera colección del poeta, y, como hemos visto, su último “libro completo”. La descripción por el autor de estas tres obras como “trilogía” (involuntaria) del “sinsentido” que intenta “dar cuenta del colapso de los discursos” invita naturalmente a una lectura que considere estos textos individuales explícitamente como parte de un todo. Por lo tanto, este capítulo presta especial atención a la dinámica poética recíproca entre *Punctum*, *Seudo* y *Relapso+Angola*.

En el capítulo analítico final me dedico a las otras tres publicaciones, *Refrito*, *Para un plan primavera* y *Dubitación*. Todas ellas presentan reescrituras de textos publicados anteriormente. Esto requirió una estrategia de análisis diferente. Se presta atención al mensaje propio y específico que trae cada una de estas tres obras y, al mismo tiempo, se examina la relación que establecen con los textos que supuestamente “reescriben”. Al final de este capítulo, también se discute el propio gesto, o procedimiento, de la reescritura y su significado dentro de la poética de Gambarotta.

En la conclusión se retoma la figura del poeta cazador con la que se abre este libro. Reconsidero el alcance de esta imagen a la luz de los análisis anteriores. A pesar de que sus desafíos sean diferentes, los recorridos del poeta y los del crítico son similares. Recorren en momentos distintos el mismo sendero. La figura del poeta cazador, maníacamente empeñada en una lucha incesante con las palabras, los puede interpelar por igual. Uno abre caminos nuevos al sentido, el otro pone a resguardo las conquistas del primero. Ambos están poseídos por una insensata fe en las posibilidades transformadoras del lenguaje. Ambos, como el cazador, son perseguidores.