

Relámpagos en el peligro.

Clausura y recomienzo en la poesía de Martín Gambarottaⁱ

Lightning in danger.

Closure and re-beginning in the poetry of Martín Gambarotta.

Autora: Franca Maccioniⁱⁱ

Filiación: Becaria post-doctoral de CONICET, Córdoba, Argentina.

Email: franca.maccioni@gmail.com

Resumen

Este trabajo se propone realizar una lectura de la poética de Martín Gambarotta, intentando señalar aquellas zonas de su escritura en donde el triunfo del orden consensuado de lo político y de la equivalencia general instaurada por el capitalismo espectacular (en su fase neoliberal) clausuran ciertas experiencias (políticas, temporales, de los cuerpos y de la lengua) que no se adecuan a ese reparto y que se tratará de recomenzar. Donde la experiencia política revolucionaria aparece obturada por una filosofía de la historia que configura un relato lineal del tiempo signando ciertas experiencias temporales como anacrónicas o inexistentes, exploraremos cómo su escritura figura de otro modo la historia. Cuando la lengua, el “idioma oficial”, aparece clausurada por su imposibilidad de uso e inscrita en la esfera separada del espectáculo publicitario, indicaremos cómo su escritura busca profanar el medio de la lengua, su materialidad, para recomenzar otro uso de la misma.

Palabras Claves

Poesía argentina – Literatura contemporánea – Martín Gambarotta – Política.

Abstract

This paper aims to explore the poetic of Martín Gambarotta, trying to point out those areas of his writing in which the triumph of the consensual order of politics and the general equivalence established by the spectacular capitalism (in its neoliberal phase) prevents certain experiences (political, temporal, and linguistic)

that are not adapted to that distribution and that this writing tries to restart. Where revolutionary political experiences are sealed off by a philosophy of history that imposes a linear image of time, identifying certain temporal experiences as anachronistic or non-existent, we will explore how this writing figures history in another way. Where the language, the "official language," is signified by its impossibility of use and inscribed in the separate sphere of the advertising show, we will indicate how his writing seeks to profane the medium of language, its materiality, to recommence another use of it.

Key Words

Argentine poetry - Contemporary literature - Martin Gambarotta - Politics.

En este trabajo nos proponemos abordar críticamente la poética de Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968); escritor que lleva publicados un total de seis libros de poesíaⁱⁱⁱ que han recibido gran atención por parte de la crítica literaria argentina. La gran mayoría de los críticos de poesía que han abordado su obra lo han hecho desde la pregunta amplia por lo que se dio en llamar "poesía de los '90" o "neo-objetivismo", interrogando el modo cómo dicho movimiento discutió la tradición precedente (específicamente el neobarroco) e inauguró novedosos procedimientos formales y temáticos en la producción poética local, otorgando una atención privilegiada a su presente histórico-político. En la línea de estas intervenciones, son numerosos los trabajos académicos que confieren un lugar privilegiado a la producción de Gambarotta dentro de dicho movimiento, ponderando los siguientes rasgos principales: un trabajo con el lenguaje que busca deshacerse de los artificios propiamente literarios para dejar emerger un habla coloquial que se historiza y adquiere un espesor de sentido epocal (Dobry); una escritura que otorga un lugar preponderante a lo político y lo social, haciendo énfasis en la actualidad y asumiendo la escena del presente unas veces como desafío y otras como una aceptación acrítica y cínica (Freidemberg); una poesía que "ante la fuerte recesión y la crisis económica, social y política" del país, propone un ejercicio radical que no tiene "voluntad de destruir sino de ir a la raíz:

esa raíz es la lengua” (Llach); una poética que trabaja en el medio del desierto “árido resecaado a la sombra de la globalización” para violentar el reduccionismo cultural de la lengua y hacer surgir el acontecimiento (Kamenzsain, *Testimoniar*). En este trabajo, sin embargo, no abordaremos su producción desde una problemática histórico-literaria (en términos de generación o movimiento poético), ni tampoco desde una preocupación sociológica. Nos proponemos, en cambio, atender a las particularidades de esta escritura poniéndola en relación con un diagnóstico más amplio en el que se vinculan la poesía, la crítica y la filosofía con el objetivo de arriesgar una interpretación diferente de los textos en cuestión. El diagnóstico al que hacemos referencia es aquel que, en la estela de las reflexiones nietzscheanas sobre el nihilismo, repiensa las nociones de “sentido”, de la “historia” y del “mundo” desde su crisis o clausura; clausura que evoca y articula diversos fines radicales: el fin de la historia (como narrativa teleológica), el fin del arte, el fin de los grandes relatos, el fin del sentido y las derrotas de las utopías y de los proyectos políticos de la izquierda ante el triunfo del neoliberalismo^{iv}.

En este contexto y a modo de hipótesis, sostenemos que en la poética de Gambarotta se modula de manera singular un diagnóstico, una tarea y una apuesta. Un diagnóstico que piensa lo contemporáneo desde un presente que se figura como clausurado; que parte de la constatación de que las promesas histórico-políticas se transformaron en catástrofes; y de que toda experiencia auténtica de la historicidad aparece alienada ante el triunfo de un orden global capitalista y espectacular que ha acabado por hurtar la potencia práctica de la literatura, la lengua, el sentido y la política en general. Ante este diagnóstico, sostenemos, esta poética se otorga una tarea: la de darse los medios para *recomenzar* la potencia práctica de estos operadores de sentido ahora clausurados (la lengua, la historia, lo político, el sentido mismo). La apuesta de esta escritura, entendemos, apunta hacia un pensamiento renovado de la imagen, la imaginación y la ficción como procedimientos estético-políticos positivos para abrir otras experiencias del presente y, con ellas, otros futuros posibles.

Para auscultar el carácter ambivalente de esta problemática en la que lo que se percibe es, a la vez, una clausura y una tarea o apuesta, proponemos a modo

de operador crítico-conceptual de lectura el término “recomenzar”. Bajo condición de un pensamiento del recomienzo, indagaremos la co-pertenencia entre el diagnóstico de un retiro del presente y un pensamiento de los posibles re-trazos del mismo. Privilegiaremos, en la lectura, los recomienzos efectivos que esta poética aún es capaz de trazar en el medio de lo-ya-comenzado, a sabiendas de la imposibilidad de originar una novedad radical sin caer, por ello, en la reproducción infinita de lo ya-dado. Allí, entonces, el prefijo *re* del recomenzar, no aludirá sólo a la repetición sino a su carácter de intensificador. Es decir, lo que buscaremos amplificar en la lectura son los lugares no donde esta poética repite lo acontecido en el pasado sino donde se intensifican los campos de posibles que no agotaron su potencia en la historia efectiva. Como los campos de posibles no coinciden nunca con un contenido objetivable, lo que estará en juego en el recomenzar será menos el dar actualidad a ciertos hechos que el reactivar sus gestos, deseos, prácticas y propuestas de otro modo, de un modo contemporáneo. Optar por el recomenzar y no por los comienzos a secas nos permitirá auscultar en su escritura menos las novedades que surgen por destrucción que aquellas que se abren como interrupción de la repetición; menos la captación de un estado ideal pre-existente, que la producción que busca, como dijera Badiou (81), “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada” o hacer de las ruinas (del tiempo, del mundo y de la lengua) una “podredumbre nutricia” (67).

“Mi lugar de trabajo: el observatorio del desmán”

Escribir cuando las palabras han perdido el sentido, cuando éste tiene que ser nuevamente anudado para captar eso que se ve sin comprender, que se quiere decir y no se sabe o que se deja nombrar sólo en las fallas del lenguaje, esa parece ser la tarea que despliega toda la poética de Gambarotta. En *Punctum*, su primer libro, es un yo poético extrañado con la mente en blanco el que repone el comienzo de un relato imposible: “Rodeado de cosas sin nombre a mí también/ me hubiera gustado empezar esto/ con: de noche junto al fuego/ pero acá/ no hay, salvo en potencia, fuego” (10). Si el fuego, el fogón, es la imagen anacrónica

que anudaba la potencia del relato con la posibilidad de transmisión de una experiencia, es decir, el lugar de la palabra como puesta en común y apuesta por lo común, ese vínculo en Gambarotta está cortado y el sentido deberá recomenzarse sobre ese corte neto.

En los diversos personajes que circulan en su escritura, principalmente en *Punctum* pero también en *Seudo*, el corte del sentido se expone como patología; sus personajes son afásicos y disléxicos como Kwan-fu-tzu, tienen poco para decir, casi nada por entender y mucha televisión que ver. “Qué es lo que me pasa no tengo mucho para decir” se lee en *Punctum* (21) y en *Seudo* (16): “No tengo ganas de hablar./ Está mal si no tengo ganas/ de hablar”. Sus personajes parecen errar sobre el terreno yermo del sentido, sobre la fisura legada por la fractura del relato; fractura que es no sólo literaria sino sobre todo temporal, histórica, política y lingüística.

Porque en esta poética el corte del sentido está fechado o al menos no cesa de reenviar a un orden político-económico que ha acabado por hurtar y mercantilizar la potencia práctica de los cuerpos, las posibilidades de uso de la lengua y, con ella, del pensamiento de lo común. Como sugirieron Raimondi (2007) y Selci (2013), la dramática de la lengua y del deseo que despliegan sus libros debe ser pensada como síntoma de una experiencia histórica fallida y obturada en el presente: en palabras de Raimondi (56) se trata del “problema físico patente de qué hacer o no hacer con la experiencia del peronismo revolucionario en el presente neoliberal”.

De acuerdo con la hipótesis de Raimondi a la que suscribimos, es la experiencia histórico-política fallida de la izquierda peronista revolucionaria –que se vio truncada por la violencia física, simbólica y económica de la última dictadura militar argentina– la que traza las marcas de su derrota sobre todo el horizonte del sentido. Si, como Gambarotta lo indica en una entrevista realizada por Nicolás Vilella (2012), sus tres primeros libros conforman “una trilogía del ‘no pasa nada’, o del sinsentido o del dar cuenta del colapso de los discursos”, dicha dramática del sentido no puede ser pensada, como señala Silvia Schwarzböck, por fuera de las relaciones intrínsecas que la *posdictadura* sostiene con el *possentido*, con el fin de la verdad:

Enfrentar lo que queda de la dictadura, lo que queda de la derrota política, económica y social, es, en este sentido, enfrentar la *posdictadura*, las consecuencias económicas y existenciales de la derrota más sonora y profunda del pueblo, o de las formas de vida populares. La primera y quizás la más importante y decisiva: la derrota de una vida en términos de verdad, en términos de un proyecto no gobernado por la lógica (trionfante) de la mercancía. (15)

Mallol (156-157), también propone relacionar la dramática del sentido que expone esta poética, su “estética de la impotencia”, con las mutaciones histórico-políticas de la violencia. En el pasaje que va de la violencia “organizada y estatal” de los setenta a una violencia difusa, multidireccionada y social en los noventa, afirma, “lo que queda reprimido es el *dictum* del dolor, que funciona como una máquina de escritura y se da en el poema como repetición monótona de lo mismo: la insignificancia”. Kamenszain, por su parte, acuerda con que es el dolor (y la insensibilidad) el que funciona como dictum; dolor que funciona como “un sentimiento de guerra” (148) que del primero al último libro será el *punctum* que retorna, una y otra vez, *relapsado* en su escritura.

Gambarotta, sostengamos entonces, escribe con la conciencia aguda de la derrota, con la certeza de que ha triunfado el enemigo y que hará todo lo posible por borrar los signos de esa batalla, configurando un orden pacificado en el que toda acción política, todo pensamiento crítico o apuesta estética que pretenda disputar lo dado ha sido sin más renviada al pasado: el enemigo sabe que no quedan/ ideas enemigas [...] / el enemigo no usa la palabra/ enemigo [...]” (*Punctum* 77).

Como afirma Selci (*Pseudo* 155), “la derrota de un movimiento político puede medirse de muchas formas”; ella se inscribe en el orden de los cuerpos, del tiempo, de la historia y de la lengua. Pero lo hace de manera pardójica, porque como bien sugiere Schwarzbök (52) en el pacto democrático “se habla la lengua de la derrota a la vez que se niega que haya habido una guerra”. En este sentido, la agudeza del diagnóstico de Gambarotta radica en superponer a la imagen pacífica de la alianza capitalista, democrática y neoliberal, la violencia pacificadora que ésta supone y que ha acabado por hurtar toda potencia práctica de actuar sobre la historia:

...

El cemento duro,
que por definición es duro, de las edificaciones
del estado: pacificado [...].

Los pulmones:

pacíficos. Agua y arena para hacer cemento:

pacificados, los músculos de la cara:

pacificados. Las fundiciones de acero:

pacificadas; los Altos Hornos Zapla:

pacificados; en paz descansan las perforadoras

con mecha especial para talar piedra,

las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal

y otras herramientas. (*Punctum* 49)

El triunfo pacificador del enemigo implica el reinado de un orden político, económico y social en el que el páramo yermo del sentido no es sino el síntoma del triunfo total de la lógica de la equivalencia general de la mercancía que reduce, en adelante, todo valor al valor moneda: “olor negro, ciudades utilitarias/ un paisaje infectado de belleza” se lee en *Seudo* (57). Y allí entonces, como dijera una vez más Mallol, “lo que pasa es nada: el cuerpo, la mente, la sensibilidad anestesiadas se vuelven instancias del mero registro de una sucesión insignificante de sensaciones difusas” (160), como en este poema de *Punctum* (22) que reza:

No hay

ideas.

En el sentido estricto,

ninguna, a no ser

nada, separa esa noche

de las manchas de óxido

que se despliegan hoy

y según la graduación de la luz

van conformando antes sus ojos

un cielo.

La ley de la convertibilidad sancionada durante el menemismo a principios de los '90 parece resonar en eco en esta escritura afirmándose más allá de la mera esfera económica en tanto traduce ahora ya no sólo el peso al dolar, sino todo cuerpo, toda práctica, toda idea, a un valor cuantificable: “La tarifa de un remis, la/ tarifa de una puta,/ la maqueta del infierno, tanta paz/ que no hace falta cortar la calle/ alumbrada todavía por sodio”, dice en *Punctum* (42). La diferencia abismal que se abre en la distancia que separa los significantes “orden” de “organización”, “cuadrilla” de “patrulla”, dirá en *Relapso* (74), ha sido desdibujada por un orden que se impone “como ámbito extendido de la sinonimia” (Raimondi 53) pacificando todas las herramientas prácticas y efectivas para introducir un desacuerdo (Rancière 1996) y sacrificando toda potencia de los cuerpos y de su organización al orden que impone la producción. “Todas las cosas/ por negociar fueron negociadas” se lee en *Punctum* (57) y en *Seudo* (14) lo dicho se expone versificado en un poema que comienza diciendo “Divisé al enemigo”: “él, que transformó/ a mis amigos/ en asalariados/ de su criterio/ orbitaba/ por la pista de baile”. Más adelante, en otro poema del mismo libro, la escritura insiste ironizando: “Arnaut, Arnaut/ escribo para decir que/ la clase trabajadora está/ llena de harina, en una tarde/ echaron a la comisión/ interna entera y todos/ se quedaron en el molde” (*Seudo* 40).

Sin embargo, es en *Relapso* en donde el carácter nihilista de la sociedad capitalista se inscribe con más fuerza en los cuerpos de los personajes en una travesía que va de la equivalencia general del valor mercantil a la alienación de los cuerpos (indiferencia hacia el uno mismo y los otros) y de su capacidad de resistencia. Su personaje principal “S. Rodriguez” es una referencia explícita al cantautor Silvio Rodríguez, además ex-combatiente revolucionario de la guerra civil angoleña. En la escritura de Gambarotta, sin embargo, Rodríguez reaparece como empleado de una compañía privada en Estados Unidos. En la imagen insistente de la cuadrilla uniformada (ya no con aquellos uniformes de guerra llevados por quienes compartieron la lucha en pos de una “vida verdadera”, sino por el uniforme empresarial que traza otro sacrificio de los cuerpos) se expone la nueva utilidad que lo somático adquiere en el orden triunfante del enemigo: cuerpos alistados para la producción, alienados entre sí y pacificados por la técnica farmacológica que busca opacar todo síntoma de calentura corporal, y

con él, todo retorno intempestivo, “delirante”, que traiga la memoria de otro uso de los cuerpos incompatible con el que impone la ley del mercado:

Rodríguez sale de la fiebre: no es teniente, no sabe trovar; está, sí, en una combi, pero es la combi de una compañía eléctrica; tiene puesto el overol naranja de la empresa con su nombre [...] Es una cuadrilla callada ésta. No son de hablar mucho entre ellos. Cada uno entiende el potencial de patrulla que existe en una cuadrilla. [...] Pero están en la suya. Ni siquiera el más joven que fuma al fondo de la combi sabría detectar. Detectar qué. Un cable de verdad en el circuito de la mentira. [...] Entonces le vuelve la fiebre. Se desparrama por su cuerpo como electricidad natural, [...] un lento relámpago sin trueno paseándose por su sistema nervioso. Es gratis la electricidad que lo aqueja. [...] Un zumbido en el oído lo deja sordomudo y entonces Rodríguez es un teniente, sabe trovar otra vez, entra en la fiebre. La empresa no quiere delirios mientras están de guardia. Tienen instrucciones precisas: si hay fiebre, deben tomar la píldora. (*Relapso* 74)

El triunfo pacificador del enemigo que traza las marcas de la derrota en los cuerpos indica, una vez más, que la batalla ha sido perdida, esta vez en un sentido doble: no sólo en el plano fáctico (económico y militar), en el que la revolución fue vencida sino sobre todo en la batalla vitalista. Como sugiere Schwarzböck (14), lo que ha triunfado es la vida de derecha: “vida de derecha [...] es el sueño de una vida sin problemas. Y *la vida sin problemas* –dicen otros– *es matar el tiempo a lo bobo*. Matar el tiempo a lo bobo es una (nueva) forma de matar al *sí mismo* y a los otros, pero ahora sin nervio, sin drama, sin épica”.

En este sentido, creemos, es que puede comprenderse el pathos de ciertos personajes que circulan en su escritura, principalmente en *Punctum*; personajes anonadados, rehabilitados como el Guasuncho (“él, que hace unos años fundó/ una pseudo célula clandestina y después se puso/ a vender biblias para el Ministerio/ de Ondas de Amor y Paz” (12)) o apáticos, abúlicos e insensibles como Confucio.

Pero que haya triunfado la vida de derecha, y con ella un modo de experiencia subjetiva que consiste en *matar el tiempo a lo bobo*, supone, previamente como condición de posibilidad, un *matar el tiempo* a secas, un reducir el tiempo a una mera sucesión de momentos abstractos y equivalentes entre sí que ya no se

distinguen sino por su valor cuantificable. “Cada minuto un trofeo de plástico” afirma en *Punctum* (10) y en *Relapso* se lee: “Los días se apilan como latas de supermercado” (81). Gambarotta no cesa de insistir en que, en el presente neoliberal, el tiempo también ha sido pacificado, vuelto equivalente, una nueva mercancía sin pliegues, sin anacronismos, sin fantasmas en el que sus personajes no pueden circular más que como modalidades espectrales e inofensivas del “Cadáver”. El triunfo del enemigo marca ahora el ritmo de una experiencia histórica que se ha vuelto imposible; toda idea de emancipación ha sido inscrita en un pasado irrecuperable: “Es bueno enterrar el pasado”, repiten el jefe de personal y la ayudante de cátedra en *Seudo* (44). Y en ese gesto sepulcrista es toda utopía de cambio futuro la que aparece condenada por una filosofía de la historia (del capital) en la que sólo hay lugar para la mera gestión de lo dado. Quizás por ello, en el revés negativo del gesto de Perlongher que en su famoso poema “Cadáveres”, a fines de los ‘80, supo signar la omnipresencia de una violencia invisibilizada, Gambarotta, a fines de los ‘90, escribe:

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
[...] (*Punctum* 26)

Y no sólo porque no hay cadáveres, porque estos han sido efectivamente borrados, sino sobre todo porque es su potencia revolucionaria la que ha sido neutralizada por un relato progresivo y progresista de la historia. “Si hubieras sobrevivido”, escribe:

No serías peligroso.
No asustarías a nadie.
Se te escucharía mover
los brazos bajo el agua

con los ganglios inflamados:
si volvieras a aparecer desaparecido
serías un mono rehabilitado
repudiado por los partidos de tarde en tarde. (*Punctum* 77)

“Si volvieras a aparecer desaparecido/ serías un mono rehabilitado”, inofensivo y afásico, como el resto sus personajes. Porque como señala, otra vez Selci, no es sólo en el orden de los cuerpos y del tiempo sino también en la lengua donde encontramos un campo derrotado: “los ganadores imponen un idioma y los perdedores deben aprender a hablarlo o condenarse a la marginalidad” (155). La lengua también aparece separada, espectacularizada; ha perdido su dimensión práctica, se ha vuelto, en suma, indisponible e insoportable: un idioma cínico, “todo el tiempo en pose de algo/ imitando ideas prestadas/ del tamaño de un punto sobre la i” (*Punctum* 86). En *Pesudo* (104) se lee: “[...] El idioma/ insoportable era el idioma de la ciudad/ donde vivía. En la calle había letreros/ en ese idioma, que no entendía o no/ quería entender”.

El idioma monológico de la mercancía y la publicidad titila ahora en todos los muros de la ciudad indicando el triunfo de la “vida de derecha”, es decir, de la ficción girando sobre el vacío de la equivalencia general de la mercancía, de la mera habladería hipotónica, sin vértebras: “un alfabeto sucio/ dando cuenta de la inexistencia real/ de toda escena y sus marcas” (*Punctum* 75):

La ley seca
en un país mojado. Una paz
gelatinosa en un estado en bancarrota.
[...]
en la garganta, la membrana
cubriendo la máquina fusiladora
que trabaja en un idioma sin vértebras (93).

En la lengua imperante lo que aparece forcluido es el bilingüismo de quienes además poseían una “lengua materna” (*Seudo* 103): el idioma que “aprendió en su cocina” y que ahora ya no se puede hablar sin correr el riesgo de ser tildado de anacrónico o, peor, de nostálgico extemporáneo. En *Seudo* (103) se lee:

Antes sabía hablar dos idiomas, no importa cuáles, pero esa mañana se olvidó de uno: del idioma que aprendió en su cocina sentado en un banquito azul que ahora es naranja. La lengua materna. [...]

Diversos críticos coinciden en señalar que es la lengua setentista, materna y revolucionaria la que ha sido separada del uso. Constanza Cereza (637), por caso afirma:

La lengua madre es aquella que aprendió en su infancia, una lengua donde el vocabulario revolucionario setentista era parte de un orden natural como el resto de los elementos del espacio doméstico (cocina, comida, costumbres), que además lo protegía del idioma ajeno (inglés). Ahora en Buenos Aires esa lengua materna tiene otra madre, la lengua de la Argentina de los noventas, que ha creado un sistema insoportable donde ciertas palabras han sido desterradas de las bases comunicativas.

En una estela similar, años antes, Raimondi y Selci interpretaron esta duplicidad idiomática como coexistencia forzada entre “por un lado ‘el idioma que aprendió en su cocina (es decir, la Lengua Tabú, guerrillera, setentista, etc), y por otro ‘el idioma insoportable’ (el Discurso Políticamente Correcto de la socialdemocracia liberal)” (*Seudo* 159), que Raimondi denomina el “Idioma oficial” (53)

En cierto modo, el triunfo del “idioma oficial” y el consecuente devenir “tabú” de la lengua setentista corre parejo con el diagnóstico que Gambarotta ya había realizado sobre la posibilidad de que el desaparecido apareciese: ambos serían inofensivos e ineficaces en tanto han perdido la capacidad práctica de actuar sobre nuestro presente, de ser contemporáneos a él:

Para ponerlo en términos concretos: una vez consumada la derrota de la izquierda revolucionaria de los 70,[...], [ciertas] consignas [...] pasan a ser tabú. Esto no significa que legalmente no se las pueda pronunciar en voz alta [...]. Tampoco supone que su mención provoque un escándalo en la sociedad. Lo

que ocurre es mucho peor: el idioma tabú emerge con toda intensidad y ... no pasa nada. Socialmente se lo considera un delirio trasnochado, una antigüedad que inspira lástima y risa [...] (*Seudo* 155).

La pacificación de la lengua expone, así, el modo como la democracia neoliberal integra museísticamente el pasado a condición de que asuma su lugar pretérito; como señala Schwarzböck (53-54), los bilingües, los “Cáda-veres”, en adelante sólo podrán hablar si lo hacen como derrotados, es decir como “ex guerrilleros”:

personajes que han aprendido que no pueden hablar nunca más [...] como hablaron cuando estaban en actividad. Pero si no pueden hacerlo no es porque crean que tienen que ocultarse de una sociedad que podría señalarlos con el dedo. [No] necesitan reprimir la lengua que hablaron en los 70. Más bien todo lo contrario: la han perdido (perder una lengua es perder su oralidad).

Sin embargo, como señala Kamenszain, en este contexto en el que la lengua, el tiempo, los cuerpos y la escritura misma se exhiben en su separación, sacralizadas por un sistema capitalista y espectacular que obtura todo uso libre que no coincida con la mera contemplación, repetición o consumo, la escritura de Gambarotta parece obstinada “en buscar vías inesperadas para llevar a cabo esa tarea política que Agamben les reclama a las generaciones futuras: ‘la profanación de lo improfanable’” (120). La pregunta que deberemos hacernos, entonces, será por *cómo* su escritura intenta recomenzar allí. ¿Cómo decir en esta lengua afectada por el sistema esa experiencia que ha sido reenviada al pasado, clausurada como relato anacrónico y extemporáneo? ¿Cómo disputar la lengua oficial; cómo disputar en ella (con ella, contra ella) el orden consensuado de los cuerpos y las prácticas que niega toda posibilidad de *organización* de lo común? ¿Cómo recomenzar; cómo dar actualidad en el presente a esa experiencia revolucionaria que no agotó sus posibilidades en la historia efectiva pero que tampoco puede repetirse sin más tal cual fue?, ¿cómo abrir espacio a una lengua de los vencidos que no sea una lengua vencida?, ¿cómo escribir, entonces, “después de darse/ cuenta que lo difícil no es fundar un sistema/ sino refundarlo” (*Punctum* 86)?

Recomenzar el tiempo: relámpagos en el peligro

Gambarotta, decíamos, escribe con la conciencia aguda de la derrota, con la certeza de que el enemigo ha triunfado y que hará lo posible por borrar las huellas de la batalla instaurando un reparto naturalizado de los cuerpos, los tiempos, lo decible y lo visible. Allí donde el orden historizado de los tiempos instala una ficción progresiva (ficción que figura al pasado como tiempo de la violencia y al presente como tiempo superador en el que dicha violencia ha sido “indultada” por el orden democrático que se pretende pacífico), Gambarotta expondrá, en cambio, las marcas de una violencia continuada, plegada tanto en el orden de las instituciones cuanto en el discurso social. Su escritura indica irónicamente que el orden neoliberal consensuado que hoy triunfa sobre la experiencia del tiempo y de la lengua “está constreñido y hecho a medida del orden económico, político y social triunfante con la dictadura” (Raimondi 57): “Mi abuelo el general hizo fortuna poniendo/ muebles de desaparecidos a la venta/ y ahora habla pestes de 1970” (*Seudo* 43).

Allí donde el pensamiento político-económico imperante y la “lengua oficial” hacen pasar como determinaciones históricas su reparto teológico, teleológico y pedagógico del tiempo, inscribiendo toda idea de emancipación en un tiempo acabado, Gambarotta intentará recomenzar una política estética del desacuerdo, interrumpiendo el consenso ideológico que impide proyecciones futuras más allá de la mera gestión de lo que es dado como real. Y esto, para comenzar, siguiendo a Rancière (2014), implica disputar la concepción que piensa la emancipación como resultado utópico de un proceso global o como ruptura radical resultante del agotamiento de todas las posibilidades. Por el contrario, la emancipación adviene porque hay varios tiempos en uno, porque el tiempo no es ni homogéneo ni necesario sino siempre el resultado de una construcción. De lo que se trata, entonces, es de recomenzar otras figuraciones de la historia en la que se expongan las temporalidades plurales y heterogéneas que han sido invisibilizadas, los pliegues del tiempo que han sido pacificados pero que aún pugnan por hacerse presentes. Esa parece ser la tarea de esta escritura que tratará de reponer la memoria de esa batalla que lejos está de haber sido

superada, sabiendo que “La guerra termina pero sigue/ en la cabeza del combatiente” (*Punctum* 73).

Y es en la construcción de los personajes de su primer libro en donde la batalla por el tiempo se expone con mayor claridad. Todos ellos, decíamos, encarnan una temporalidad espectral, desfasada respecto del tiempo que ritma la filosofía del capital y que amenaza con reducirlos a restos inofensivos, “sobras de una revolución fallida [...] repudiada por los partidos en las solicitadas de la tarde” (*Punctum* 71-72). En *Punctum* circulan, por ejemplo, el Cadáver, Confucio desdoblado en Kwan-fu-tzu, “en definitiva él mismo,/ el nombre innombrable que toman los hechos/ pasados haciendo eco en el presente” (39), el Guasuncho que “en dos semanas cambió/ menos que en la media hora donde/ hablamos del futuro en tiempo pasado” (12) y Gamboa que se resiste a ser tratado en Alcohólicos Anónimos diciendo: “Pero me imaginás?/ Una reliquia en vida/ del museo de la subversión” (69).

En una atmósfera que el poema compara a la de un aire comprimido –“Acá el aire, también, comprimido/ a punto, incluso, de estallar. La presión/ atmosférica del pasado” (*Punctum* 79)– las acciones desarrolladas por los personajes del poemario se sitúan en una temporalidad trastornada que los tiempos verbales del idioma no alcanzan a definir del todo. La yuxtaposición temporal entre pasado, presente, condicional y futuro –“Confucio sostiene, está sosteniendo o sostendría” (*Punctum* 28)– indica que “la sucesión de los hechos” está quebrada, “que el pasado no pasó/ o está gateando/ por debajo de la cama” (*Punctum* 14). Como dijera Raimondi (56) la pregunta entonces es: “¿están las conjugaciones disponibles del español a la altura de las circunstancias? El esquema verbal aparece como un orden que hay que volver a organizar.”

Allí donde la lengua falla en su intento de dar cuenta de esta temporalidad heterogénea, Gambarotta busca otro correlato objetivo desde donde pensar estas supervivencias temporales que no se acomodan sin más a la línea de la historia ni a la experiencia del tiempo regulada por el idioma. Son las cosas – dirá Rancière esos testimonios mudos de la vida ordinaria que “hablan directamente, por el hecho de que no estaba destinado a hablar” (*Figuras* 27) y que son “portadoras de memoria por el hecho mismo de no haberse preocupado más que por su presente” (*Figuras* 28)– las que parecen prestarle un modo

adecuado para dar cuenta de esta temporalidad extraña. Ellas dan a ver en el presente las huellas del pasado, las marcas dejadas por los cuerpos hoy ausentes que aún se inscriben en el espacio, el óxido que una y otra vez aparece indicando con su coloración no sólo las marcas del tiempo sino también las del encuentro con el afuera, con su contexto (de producción, circulación y recepción).

Pero será sobre todo la luz la que permita pensar otra figuración de la historia que excede la del *continuum* lineal, progresivo y homogéneo. Y no sólo porque, como anuncia en *Relapso*, la luz traza sus huellas en la retina y perdura más allá de la presencia del objeto que la emana sino, sobre todo, porque ésta siempre emerge como síntoma: “Síntoma = luz espontánea” (32). Como la fiebre que le devuelve a Rodríguez su memoria de teniente, su “saber trovar”, esta emergencia fosforescentemente sintomática permite pensar que algo de esa experiencia del pasado retorna desviada, metamorfoseada, para indicar que aún no ha agotado tampoco su potencia en el presente (al menos, de la escritura). Se trata, entonces, de darla a ver, de figurar de otro modo la historia para que esas emergencias se vuelvan visibles, sensibles e inteligibles.

Quizás por ello, el modelo temporal, ese modo otro de figurar la historia, en esta escritura se condensa en una imagen paradigmática: el *relámpago*. “El relámpago/ trae luz del día pasado/ a la noche presente” leemos en *Seudo* (30), un poema que inaugura una serie dedicada a esta imagen. El relámpago será esa imagen intempestiva que irrumpe en el relato ordenado del tiempo para indicar que no todo está pacificado, que incluso en esta “edad de piedra”, de “tiempo calcinado”, como se lee en *Punctum* (91), aún resuenan “los huesos del agua” y que en esta relación intempestiva con el pasado es posible auscultar el anuncio intermitente de un porvenir: “Clac, clac, clac/ hacen los huesos/ relampagueantes del futuro” (*Seudo* 33).

Porque para esta poética lo que retorna del pasado no lo hace como mero objeto de colección: sólo una visión museística de la historia puede concebir el síntoma, que es siempre el retorno desviado de un deseo, como algo que apenas le concierne. En el relámpago, dirá Gambarotta, no sólo se cifra una supervivencia del pasado –incluso allí donde todo parece prestarse a invisibilizar su retorno–

sino más específicamente una posibilidad de futuro para un presente que pueda caírológicamente (*Infancia* 127-153) reconocerse en su imagen:

Si es verdad
que el relámpago viene
desde atrás para ser
golpe de luz en el día negro
el relámpago entonces define
los signos del futuro. (*Seudo* 32)

Si, como dijera Badiou leyendo a Mandelstam, el siglo nació con las vértebras quebradas, la apuesta de Gambarotta radica en insistir en la fisura: “Edad de piedra. Edad de agua./ El relámpago define la edad/ del futuro. La edad del futuro es/ un esqueleto de relámpagos” (*Seudo* 34). Allí donde el idioma oficial resulta un obstáculo para abrir el tiempo y con él otros modos de futuros posibles se tratará de retomar el gesto que, entre el relámpago y el trueno, define “el idioma del cielo” (*Seudo* 36) para inaugurar otra *praxis* del sentido de la imaginación y de la ficción. Sabemos, como dijera Agamben (*Ninfas* 52), que “las constelaciones celestes son el texto original en el que la imaginación lee lo que nunca ha sido escrito”. Si esto es así, se tratará, entonces, de mirar de otro modo el cielo sabiendo que “El relámpago no habla./ Escribe” y que, emulando su gesto, es posible, necesario, insistir en el intento de recomenzar la lengua y la escritura de otro modo.

Recomenzar la lengua: “el habla como materia prima”

Ante el triunfo monológico del “idioma oficial” el problema parece ser cómo hacer emerger en la escritura y en la lengua a esa otra lengua política, “materna”, que ha sido excluida del orden de lo decible. ¿Cómo recomenzar esa experiencia que hoy sólo se expone como ruina; cómo hacer lugar a una “estética de la matraca” en la que el tartamudeo bilingüe de la memoria, sea aún audible? ¿Cómo devolverle a la lengua esa dimensión práctica que ha sido hurtada al uso por el capitalismo en su fase espectacular extrema?

Ante el diagnóstico que signa la pacificación general de las herramientas prácticas de producción (materiales, pero también de sentido), el primer gesto de Gambarotta parece ser el de intentar devolverle a la lengua y a la escritura esa dimensión. Acercar la letra a la soldadora y escupir ese fuego que falta. Pero no sólo el fuego como garante del relato común imposible que mencionábamos al comienzo, sino ese fuego capaz de producir sentido en la fisura, de soldar lo desunido para crear un sentido inédito, de hacer de lo petrificado por las políticas del tiempo un nuevo foco de luz que interrumpa la oscuridad de lo dado:

Plomo

para soldar ideas. El soldador que suelda ideas,
el agua que desnuda piedras. Calcinarlas, si se quiere,
en un horno de piedra. Así, el horno del universo
calcinó alguna vez las piedras brillosas del cielo. (*Punctum* 79)

“Todo lápiz está cargado de plomo” se lee en *Relapso* (68) y en *Punctum* (73): “Gamboa le saca punta a un lápiz y entonces la tormenta./ Eso le gusta”. Allí entonces recuperar la dimensión material, productiva y disruptiva de la escritura (“retorció/ su lengua materna hasta volverla un material” (*Relapso* 68)) y “desatar el nudo de su mundo mudo” (*Relapso* 35) parece ser la apuesta. Escribir sabiendo que “La lengua baila en el calabozo de los dientes./ El cerebro es una máquina de tejer”, como se lee en *Seudo* (96), y que el trabajo con la lengua debe hacerse emulando la labor textil. “...En la fricción de la ficción absoluta” (143), su propuesta es *hilar*:

hilar lo que se empieza y se deja a medio
terminar, hilar hasta que un tejido detenga
el brillo y lo sostenga ahí, hilar sin ilación
hilar. (*Seudo* 107)

En el campo extendido de la no-verdad, lo que queda como espacio de acción para la poesía es asumir el *trabajo* de la ficción, la praxis que implica entretejer lo discontinuo: hilar esas experiencias que no agotaron sus posibilidades en el pasado, hilarlas en el presente hasta que brillen y disputen así un campo de

visibilidad a los carteles de la ciudad. *Punctum* no cesa de sugerir que es en la publicidad en donde titila con más fuerza la moral consumista que hurta las potencias de lo común en la afirmación incesante de que “LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO” (11, énfasis en el original). Si es la publicidad entonces la que reparte cuerpos y prácticas con mayúsculas luminosas dictando al mismo tiempo aquello que puede ser dicho, pensado, deseado, así como también lo que debe sin más ser enterrado como pasado, es allí donde deberá disputarse el recomienzo. Si como afirma Coccia (24), en la ciudad moderna las paredes y los muros no sólo funcionan como enclaves que encarnan el mecanismo de inclusión/exclusión que funda toda comunidad política, sino que además abren superficies “sobre las que esa misma comunidad proyecta y traza los contornos de su propio retrato”, será en los muros donde deberá disputarse otros modos de simbolización de lo común. Quizás por eso el lápiz que traza la letra no sólo se afirma como herramienta de producción sino que además su escritura, mediante el trabajo con la imagen, busca dar relieve a la materialidad de su trazo y a la superficie sobre la que hace su marca: es tinta que se estampa, se grafitea, se borda, se monta, se graba, se reproduce en remeras, paredes, bancos de escuela; es “palabra utilizada para marcar posición y pertenencia”, dirá otra vez Raimondi (59). En *Seudo* (73) se lee:

fuerzas armadas
revolucionarias sigla fuerzas
armadas revolucionarias
en los paredones de las fábricas
en los bancos de escuela
en las universidades fuerzas
armadas revolucionarias

En *Relapso*, en al menos tres oportunidades (62, 83) lo que leemos es el procedimiento detallado para realizar un graffiti; instrucciones, en suma, para manipular el color, la superficie y la tinta que trazará su huella en el espacio de lo público, dando a ver en este caso la bandera de Angola:

En una placa de radiografía limpiada con lavandina

se boceta lo que después se corta con una trincheta
por el borde sobre una superficie de linóleo
como piezas de un rompecabezas cada parte es autónoma
la rueda dentada, el machete, la estrella, las franjas;
sobre un vidrio pulcro se coloca la tinta con espátula
mezclándola con unas gotas de aceite de lino
dos o tres, no más, tratando de alivianar la densidad
más aceite: menos intensidad, repitiéndolo con cada color
amarillo de cadmio, rojo bermellón, negro y una
reserva de blanco para asegurar la intensidad
del amarillo si hace falta. (*Relapso* 77)

Nos interesa destacar no sólo el trabajo de estampado sino sobre todo las dos instancias previas, corte y montaje, que parecen emularse como procedimientos en su propia escritura poética. Porque en esta escritura lo importante parece ser menos la reproducción seriada de lo dado que, como anuncia otro poema de esta serie, “los que separan/ estos elementos: franja roja, franja negra, media rueda dentada/ machete, estrella amarilla y con eso/ hacen otra cosa” (*Relapso* 37).

Como insiste en diversos poemas de *Relapso* que se dicen en torno al “pomelo”, el corte funciona como un procedimiento privilegiado para dar a ver eso que ya estaba ahí pero de un modo inédito: “Cuando se corta por primera vez/ un pomelo [...] / el pomelo se vuelve/ más extraño que el mundo que lo rodea” (44) y más adelante agrega: “El mundo no es un pomelo/ pero el pomelo es un mundo” (47). Para decirlo con Kamenzain (142), “el corte guerrero de Gambarotta no es una virtualidad sino que su accionar tiene implicancias reales e irreversibles”, como en este poema: “No está dado el contexto para cortar/ un pomelo pero igual corta el pomelo/ y así cambia el contexto dado” (*Relapso* 50). Volver extraña una relación naturalizada, practicar una incisión en el orden enajenado de lo dado y esperar menos el contexto justo que modificar el contexto mediante una acción justa, parece ser el modo elegido por Gambarotta para disputar la relación con la lengua, una vez más, tamizándola por la “cocina” como lugar de lo político. Porque en esta poética, como sugiere Raimondi (58) “la frase es ámbito de distribución, y la analítica gastronómica es campo de prueba de

una analítica de la lengua que a su vez será campo de prueba para una analítica política nueva”.

Así, ante la imagen espectacular del Todo pacificado y del Idioma oficial como totalidad indisponible para el uso, la opción para recomenzar será la de cortar, escindir y ofrecer una mirada inequivalente del fragmento y de las ruinas en las que aún se exponen las huellas de una temporalidad heterogénea respecto a la del capital y de una lengua no integrada del todo al idioma oficial.

“Sin cortar no hay salida del corte”, se lee en *Relapso* (48). Es decir, sin cortar no hay salida del corte del relato que indicábamos al comienzo, del ‘no pasa nada’ y del sinsentido. Pero por eso, al mismo tiempo, una vez cortado lo importante será montar o, mejor, *organizar* lo dado de otro modo, porque nada más lejos de esta escritura poética que una opción por lo menor, por el fragmento.

Como en el armado de las matrices del grafiti, entonces, esta escritura se traza en un movimiento doble: en un primer momento cortar, introducir la discontinuidad en la materia; pero en un segundo momento, sin quedarse en el fetichismo de las particularidades, recomenzar luego un pensamiento inédito de las relaciones que se abren como posibles (crear, en suma, una nueva bandera de Angola contemporánea a los tiempos que corren). Organizar los fragmentos y, entre los restos “encontrar un orden perdido/ en la desordenación,/ un mundo en el submundo revuelto” (*Punctum* 72). Porque, como anota Gamboa en *Punctum* (71) para esta poética:

La violencia organizada
es superior porque permite
perpetrar reiterados hechos de violencia
contra el sistema. Para derrotar al sistema
hay que lograr una organización superior
al sistema, golpearlo varias veces hasta
desorganizarlo. Que la inteligencia revolucionaria
supere la inteligencia de la reacción.

Así, el corte y la organización funcionan como procedimientos de composición del poema que intenta disputar el orden consensuado del sentido, de los

cuerpos, de lo decible y de lo visible. Y si la disputa, como decíamos, se da sobre todo en los muros, contra la moral publicitaria, profanando sus lógicas pero sin desconocerlas, no llama la atención el esfuerzo por recomenzar las consignas, concisas, efectistas, pegadizas: “La gallina en su cama de paja/ empolla un huevo en una caja/ la tierra para quien la trabaja” (*Seudo* 76).

Si como decíamos al principio Gambarotta escribe desde la conciencia aguda de la derrota, recomienza también sabiendo, como formula en *Relapso*, que “Un cuerpo reacciona cuando algo lo infecta/ la situación externa domina la situación interna/ libro + ojo = doctrina” (13), que “La gimnasia no es gramática” (25) pero “La gramática es gimnasia” (33) y que “el sistema afecta a la lengua/ república – doctrina = trapo de piso” (25). Como sugirió Rancière (*Momentos* 53-58), Gambarotta sabe que en la “sociedad del cartel” de lo que se trata es de recomenzar la dimensión teatral de lo político y gimnástica de la escritura, entrenar el cuerpo de la letra para producir figuras inéditas, consignas, en suma, que no son expresión de un estado natural (de carencia o de indignación) sino el resultado del trabajo creativo de la imaginación y de la ficción que busca volver sensible e inteligible lo que, de lo contrario, sería simplemente desoído cuando no burlado.

Gambarotta sabe que es en la lengua, en ese basto campo de batallas, donde se juega toda la política de la poesía, que no basta meramente con referenciar la memoria histórica revolucionaria que se pretende actualizar sino que es necesario trabajar continuamente con la materia del decir para volverla contemporánea. Como dijera Raimondi (58):

Un plan político no puede ser exactamente un plan sobre la lengua. Pero un plan sobre la lengua debería ser exactamente un plan político. Por eso el espacio de intervención de estos poemas no es la calle o la plaza; ni siquiera un territorio denominado Angola. Es lo que en *Angola* se define como “plaza Sintagma”. Es la concepción de la frase como espacio público y común.

Intervenir en la “Plaza Sintagma”, hacer de la frase un espacio público y común, retomar la dimensión material de la lengua, volverla un “campo de batalla”, un campo metodológico desde donde disputar el orden pacificado de los cuerpos,

del tiempo y del idioma oficial, esa parece ser la apuesta para recomenzar la lengua, para abrir nuevos usos posibles de la misma. Operando mediante el corte y la organización, lo que crea entonces es un poema: una diferencia compuesta, una singularidad inequivalente, que siempre es al menos doble, polar, y que contiene, por ello, la posibilidad de ser continuada, de ser puesta en variación: reescrita, *refrita*, *dubitada*.

A lo largo de estas páginas, recorrimos la escritura de Gambarotta en un intento por indicar el modo como el diagnóstico amplio en torno al fin del sentido y al fin de la potencia del relato como posibilidad de transmisión de una experiencia adquiere en su escritura una modulación singular. Dicha fractura del sentido, sugerimos, debía ser pensada en relación a una fractura histórica específica y a un orden político-económico triunfante: la derrota del peronismo revolucionario truncado por la violencia física, simbólica y económica de la última dictadura militar que inauguró, con su golpe, el triunfo neoliberal en el que se debate el presente de esta poética. Gambarotta, sugerimos, disputa en su escritura el orden político-económico imperante cartografiando, en primera instancia, esos lugares en donde el triunfo de la alianza capitalista, democrática y neoliberal se expone en su máximo esplendor: en el orden de los cuerpos, del tiempo, de la historia y de la lengua. En el orden de los cuerpos, sugerimos, lo que su poética exhibe es el triunfo de “la vida de derecha”: una alienación de los sujetos y de su capacidad de resistencia, así como también un reordenamiento de la metafísica social. En el orden del tiempo y de la historia, lo que encontramos es una filosofía de la historia del capital que ha acabado por sepultar toda posibilidad de cambio futuro, que ha integrado museísticamente el pasado impidiendo hacer de éste un campo de posibles factible de ser recomenzado y dejando lugar sólo para la mera gestión de lo dado. En el orden de la lengua lo que parece primar, sedimentado en el “idioma oficial” y en la publicidad, es un régimen sinonímico e hipotónico del sentido que acompaña el triunfo de la equivalencia general de la mercancía impidiendo otros usos de su potencia.

Sin embargo, al interior de este diagnóstico indicamos también que aún es posible auscultar una singular apuesta de recomienzo en esta poética; apuesta que radica en disputar el orden consensuado de lo dado actualizando otras imaginaciones políticas del tiempo y de la historia y otros usos de la lengua y la escritura. Bajo condición de un pensamiento del recomenzar, pudimos desplegar la politicidad de algunos recursos de su escritura; recursos que quizás, leídos desde otra perspectiva, podrían haber sido valorados meramente por su novedad (estética, retórica, estilística) histórico-literaria desatendiendo su politicidad poética específica. En este sentido, por ejemplo, demorarnos en la imagen del relámpago nos permitió dimensionar el modo como su escritura trabaja para interrumpir el *continuum* lineal y homogéneo del tiempo, exponiendo en esa imagen intempestiva un retorno sintomático del pasado que impugna el orden progresivo de la temporalidad, abriendo la posibilidad de figurar de otro modo la historia. Donde el lenguaje se encontraba pacificado en su capacidad práctica, Gambarotta, afirmamos, trabaja en el intento por reponer la dimensión material, productiva y disruptiva de la lengua y la escritura para hilar y entretejer en el presente esas experiencias que no agotaron su potencia en el pasado. Volviéndolas sensibles, su escritura disputa, además, la visibilidad a los carteles publicitarios de la ciudad reponiendo la apariencia teatral de las consignas políticas.

Cabe destacar, por último, que la propuesta de recorrer esta poética desde una pregunta por los recomienzos que reconozca la mutua pertenencia entre clausura y posibilidad, demandó también configurar, para la escritura de la lectura, una lengua que, siendo irreductible a la crítica, la poesía y la filosofía, necesariamente abrevara en todas ellas y las pusiera en diálogo sin relaciones jerárquicas (pudiendo, así, poner en relación diversas intervenciones críticas que hasta el momento no habían sido vinculadas bajo una pregunta común). Porque, de algún modo, toda opción por el recomienzo como lectura del fin (de la historia, del sentido, de la política y de la lengua misma) y simultánea apuesta por nuevos sentidos, no puede menos que convocar a la poesía, la crítica y la filosofía a un encuentro que propicie la emergencia de una lengua teórico-político-poética capaz de asumir el diagnóstico (crítico-filosófico) del fin y experimentar, al mismo tiempo, con otros modos de la lengua y del pensamiento que permitan

enunciarlo. Intentar sostener una lectura desde la epistemología del recomenzar, esto es, asumiendo también la “falta de comienzo” epistemológico, supone evitar hacer de la filosofía o el discurso crítico un metadiscurso que subsuma a la poesía y de la poesía una palabra viva que torne irrelevante el saber.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Impreso.

_____. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.

_____. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos, 2010. Impreso.

Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2011. Impreso.

Cereza, Constanza. “Resonancias de la revolución en la poética de Martín Gambarotta”. *Bulletin of Hispanic Studies*. V. Jul. 2016: 635-652.

Coccia, Emanuele. *El bien en las cosas. La publicidad como discurso moral*. Cantabria: Shangrila, 2013. Impreso.

Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Impreso.

Freidemberg, Daniel. “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Impreso.

Gambarotta, Martín. *Relapso + Angola*. Bahía Blanca: Vox, 2004. Impreso.

_____. *Punctum*. Buenos Aires-Bahía Blanca: Mansalva/Vox, 2011. Impreso.

_____. *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca: Vox. 2013. Impreso.

Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias*. Buenos Aires: Tauro. 2002. Impreso.

Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. Impreso.

_____. “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía de los noventa”. *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Impreso.

Llach, Santiago. "Poesía en los noventa: una aproximación". *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006. Impreso.

Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003. Impreso.

Porrúa, Ana. "Poesía argentina reciente: objetos y series (entre el objet trouvé, el resto histórico y el souvenir)". *Revista do CESP*. Jul. 2014: 215-233.

Nancy, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca. 2003. Impreso.

_____. *La creación del mundo o la mundialización*. Barcelona: Paidós. 2003. Impreso.

Raimondi, Sergio. "El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)". *Margens/Márgenes. Revista de Cultura*. Oct. 2007: 50-59. Impreso.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Vision. 1996. Impreso

_____. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. 2011. Impreso.

_____. *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2013. Impreso.

_____. "¿Ha pasado el tiempo de la emancipación?" *Revista Calle*. 2014. Web. 10 Oct. 2017.

_____. *Momentos políticos*. Buenos Aires: Capital Intelectual. 2010. Impreso.

Schwarzböck, Silvia. *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires: Las Cuarenta y Río sin Orillas, 2016. Impreso.

Selci, Damián. "Postfacio a Seudo. Rompiendo la espiral de silencio". *Seudo*. Bahía Blanca: Vox. 2013. Impreso.

Vilella, Nicolás. "Martín Gambarotta. Contienda, poesía y definición". *Revista Otra Parte*. 2012. Web. 10 oct. 2016.

Fecha recepción: 14/10/2017

Fecha aceptación: 29/11/2017

ⁱ Este trabajo se desprende de nuestra tesis doctoral titulada “Contemporáneos del mundo: políticas de la imagen y del recomenzar en la obra poética de Joaquín O. Giannuzzi y en otros poetas argentinos”. La misma fue dirigida por la Dra. Cecilia Pacella y codirigida por el Dr. Silvio Mattoni. El proceso de dicha investigación fue financiado con una Beca Doctoral de Conicet.

ⁱⁱ Franca Maccioni (1986) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Ha publicado artículos sobre poesía y filosofía contemporánea en las revistas *Outra Travessia*, *El Jardín de los poetas*, *Anclajes*, *Cuadernos del Sur*, *Orbis Tertius*, *Babedec*, *Constelaciones*, entre otras. Participó de los libros colectivos de ensayos: *La imaginación política* (La Cebra, 2017) *Violencia y método. De Lecturas y críticas* (Letranómada, 2014); *La obstinación de la escritura* (Postales Japonesas, 2013); *Bajo el cielo estrellado* (Alción, 2011) y compiló junto a Javier Martínez Ramacciotti el libro *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar* (Teseo, 2015). Actualmente se desempeña como Becaria Posdoctoral de CONICET.

ⁱⁱⁱ El primero de ellos, *Punctum*, publicado en 1996, obtuvo el Primer Premio en el “I Concurso Hispanoamericano *Diario de Poesía*” en el año 1995; fue editado por el sello *Tierra firme* y reeditado por *Mansalva-Vox* en 2011 (con un “Postfacio” de Oscar Steimberg). En el año 2000 publica *Seudo* por la editorial Vox; sello que reedita el poemario en el año 2013 (con un “Postfacio” de Damian Selci) con el agregado de *Dubitación. (Para una reescritura de Seudo)*, un extenso poema inédito fechado en 2004. *Relapso + Angola*, su tercer libro publicado, fue editado en el año 2004 por Vox. En el año 2009, Gambarotta edita *Refrito* en Santiago de Chile por la editorial La Calabaza del Diablo, una reescritura de sus dos libros anteriores *Seudo* y *Relapso + Angola*. Por último, en el año 2011 publica *Für einen Frühlingsplan (Para un plan primavera)*, también en Vox, libro que contiene poemas inéditos y reescrituras de sus libros anteriores (una versión del mismo había aparecido ya en 2009 en la editorial virtual *Goles Rosas*). Gambarotta ha participado además de diversas antologías nacionales e internacionales y sus poemas han sido traducidos al inglés, alemán y noruego. Fue, además, desde sus inicios, co-editor de *Poesía.com*.

^{iv} Son numerosas las intervenciones tanto críticas como filosóficas que se han abocado a pensar de manera reciente la problemática del fin. Por cuestiones de extensión no podemos más que reseñar, muy brevemente, algunas de las reflexiones que han servido de sustento para la escritura de estas páginas y que sin embargo no abordamos de manera directa en este trabajo. Dentro de los múltiples aportes en torno a lo que se dio en llamar el *fin del sentido de la historia* nos interesa destacar los trabajos realizados por J-L. Nancy al respecto (*El sentido; La creación*), así como también las diversas modulaciones (en torno al fin de la experiencia, de la tradición y su transmisibilidad) que dicha problemática adquiere en el pensamiento de G. Agamben y la singular propuesta de J. Rancière para pensar dicha finitud en términos de un fin del régimen representativo de la historia. Pese a sus diferencias, si en algo coinciden estos pensadores es en la necesidad de no desconocer los riesgos políticos que implica la negativa a asumir las consecuencias de dicha clausura, reclamando aún un sentido directriz o consumado en su significado o referente. Cada uno de ellos, creemos, insta a recomenzar el pensamiento de la historia según un modelo que deponga las concepciones imperantes que tienden a formular su curso en términos de un *continuum* lineal, progresivo, homogéneo, pedagógico y prohibitivo ya que es justamente dicha concepción la que hurta la posibilidad de afirmar una relación no alienada con la historia, la de abrir un presente y, con él, la posibilidad de un futuro por venir.

Como afirma Nancy (*El sentido*) el *fin del sentido de la historia* supone también el *fin del sentido del mundo* en tanto *fin del mundo del sentido* (en su doble valencia de dirección y significación), lo cual obliga a asumir una errancia del sentido en la que la verdad ya no puede ser ni representable ni anticipable. Los efectos de este viraje resuenan sin duda en todos los planos de la vida, aunque quizás con más fuerza en el plano político, en tanto espacio de pensamiento de lo común. Son, en este sentido, innumerables las intervenciones abocadas a criticar de manera radical los grandes relatos utópicos que marcaron las narrativas políticas de izquierda más importantes del siglo que pasó; proyectos que, por haber construido relatos fundantes cerrados sobre la ilusión de un origen y de un telos pleno, terminaron siendo cómplices de lo peor. Sin embargo, en este mismo sentido no faltan tampoco las intervenciones que insistieron en que pensar el fin de los grandes relatos y regodearse en él sin trazar una posibilidad ulterior encalla en el mismo nihilismo al que nos lleva la positividad de una historia (una política, una lengua) desentendida de su propio fin, de su finitud y su falta: esto es, a abandonarse al triunfo global de la razón económica pura, de la técnica monetaria y del capitalismo espectacular o, dicho de otro modo, al triunfo de la equivalencia general, de la convertibilidad absoluta de todo valor incalculable en valor moneda que no es sino la representación fetichizada de la pérdida absoluta del valor. En esta línea entonces, nos gustaría referir, entre otros, al trabajo realizado por A. Badiou en *El siglo*, y en el plano local a *El fin de las pequeñas historias* de E. Grüner.