

PUNCTUM:
SOMBRAS NEGRAS SOBRE UNA PANTALLA

Ana Porrúa
Universidad Nacional de Mar del Plata

“ Toda imagen encarna un modo de ver ”

John Berger¹

Romper/ Quebrar/ Cortar.

El fragmento es, sin lugar a dudas, la textura de *Punctum*, un largo poema de Martín Gambarotta publicado en 1996. Las escenas se suceden: del despertar inicial en una habitación, a un episodio de *El Gran Chaparral*; de esta imagen a una jugada de ajedrez, o a los itinerarios —siempre en fuga— de personajes como El Guásuncho, Hielo o Confucio; de los slogans publicitarios que brillan en la oscuridad al ensayo sobre la vida de Sid Vicious, o a ciertos episodios de *Kojak*. Algunas veces estas escenas están yuxtapuestas sin marcación² y otras, el uso de los puntos suspensivos —que son un código escrito de la fragmentación— funcionan en el interior de una tirada de versos evidenciando el corte:

....

Maleza mojada. Maleza. Plantas.
Luz lluviosa (pantalla).

....

El trabajo de tal y cual en un taller armando llaveros
pegando muñequitos de Jesús a unas cruces
i.n.r.i de plástico.

....

No soy parecido a ése
sino que soy el que agarra
y con los restos de un
aerosol pone la palabra D. _____
en su remera.³

¹ John Berger. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974; 16.

² Transcribimos a continuación uno de los tantos ejemplos de este tipo de relación entre fragmentos: “(...) Idea para un ensayo:/ a los 21 Sid Vicious mata a su chica/ en

Esquirlas discursivas o “narrativas”, pequeños episodios o pequeñas imágenes que escapan a la linealidad y parecen ser partes de un entero estallado, *in absentia*.⁴ Si se piensa, además, este sistema de pertenencia ausente como un relato mayor, se verificará que las pautas de unicidad temporal, espacial y enunciativa están deliberadamente quebradas. De hecho el poema se inicia con una locación específica: “Una pieza/ donde el espacio del techo es igual/ al del piso que a su vez es igual/ al de cada una de las cuatro paredes/ que delimitan un lugar sobre la calle.” (1; 7), y se acota, también la temporalidad: “La ubicación lúcida/ del lugar en el día”. Pero a continuación, y a lo largo de todo el texto, la especificidad se erosiona: “Cómo se llama eso que cuelga de la pared./ cómo se llama eso que cubre la lámpara./ 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/ y eso que se divisa, una oscuridad/ baldía sobre nosotros, a duras penas/ puede ser llamada noche” (1; 8).

Una de las explicaciones de esta puesta en suspenso de las marcas contextuales de la enunciación puede estar en un leit-motiv que aparece intermitentemente en el texto bajo configuraciones diversas: la imposibilidad de nombrar. Las indagaciones filológicas del personaje sin nombre están en este plano: “En un acto lúcido los ingleses/ redujeron el nihil latino a nil/ que quiere decir nada/ y no cero. Pero nada se traduce por nothing/ y nulo

un hotel, lo meten preso y su mamá le lleva la heroína/ así se puede dar la última sobredosis acampando/ bajo las estrellas Manolo dice/ has tenido ese sentimiento alguna vez/ muchacho, tú sabes, andar cabalgando por la llanura/ 2 o tal vez 3 días conduciendo el ganado del Sr. Cartwright/ a pastar más al norte” (5; 13)

³ Estos son los tres primeros fragmentos de la sección 6 de *Punctum*. Bs. As.: Libros de Tierra Firme, 1996. El libro está dividido en treinta y nueve secciones o partes. En algunas de ellas se desarrolla una misma escena “narrativa”, como en las dedicadas a Gamboa; la fragmentación en estos casos es mínima, es la propia de la segmentación de un relato o de un monólogo interior.

⁴ Omar Calabrese dice que “A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia*.” Y más adelante se lee: “De hecho la geometría del fragmento es la de una ruptura en la que las líneas de frontera deben considerarse como motivadas por fuerzas (por ejemplo, fuerzas físicas) que han producido el ‘accidente’ que ha aislado el fragmento de su ‘todo’ de pertenencia. El análisis de la línea irregular de frontera permitirá entonces no una obra de *re-constitución*, como se decía a propósito del detalle, sino de *re-construcción*, por medio de hipótesis, del sistema de pertenencia. Por tanto, supuesto también éste como parte de un sistema, el fragmento *es explicado*. Al contrario del detalle que, en cambio aun supuesto del mismo modo, *explica de manera nueva el sistema mismo*.” Ver “4. Detalle y fragmento”, en *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra. Colección Signo e imagen, 1987; 89. Traducción de Anna Giordano.

por null, así/ hay una palabra en un idioma que queda sin/ su correlato en otro y/ si una palabra denota, en este caso,/ un estado, entonces hay/ estados que existen en y para un idioma/ y no en otro.” (37; 85),⁵ y se articulan con un término enigmático que aparece asociado más de una vez en el poema, al carácter babélico del lenguaje, Nemrod.⁶ Esta dificultad para establecer un sentido se exagera como carácter de ciertos personajes; Confucio no entiende lo que lee en la estación de micros y altera, al hablar, la posición de las letras: “Lo que mira o va a mirar se/ disgrega a medida que se pierden en su memoria/ las palabras que tiene/ para representarse los objetos;/ partes del mundo sin nombre/ que se desarrolla delante suyo.” (14; 31). Confucio repite un gesto que reaparece al final del poema, asociado —nuevamente— al escritor: “Cadáver, pasaste un tiempo en cama pensando/ que te gustaba el invierno cardíaco cuando en realidad/ querías que llegue el verano./ Te cuesta, ahora, formar palabras./ Tu trazo tiembla como el de un zurdo/ que trata de escribir con la derecha.” (33; 81). Entre jóvenes que manejan varias lenguas y jóvenes que no pueden hablar ni siquiera una de ellas, puede leerse en realidad el planteo de un lenguaje poético nuevo, sin tradición, un “castellano punk” (33; 82) que se hace cargo de ciertas figuraciones novedosas (el heavy-metal, el trash, el punk) y de sus lenguajes (en sentido amplio). Sin embargo, en las formas de este leit-motiv hay algo del orden de la repetición y del

⁵ Transcribimos dos fragmentos más en los que el mismo personaje funciona como traductor de lenguas antiguas y modernas: “En inglés se puede estar sick o ill,/ en castellano únicamente enfermo./ En algún sentido estar ill es/ más grave que estar sick aunque/ por lo general se los puede considerar sinónimos./ A esto hay que agregarle que/ en griego antiguo la palabra farmacón significaba/ remedio y veneno a la vez” (26; 60-61) y: “Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros/ basura, bagazo, desecho/ de este mundo o/ un cualquiera, trashery y trashiness/ quieren decir lo mismo,/ trashy es un despreciable, un inútil” (11; 24).

⁶ Nemrod (Nimrod) es una figura bíblica, que aparece en el *Génesis* X, 8-12: “vigoroso cazador delante de Jehová” ... “y fue el comienzo de su reino de Babel, Erec, Acad, y Calne, en la tierra de Sinar”. Como rey de la segunda dinastía babilónica, en tiempos apenas anteriores al Diluvio, hay versiones que lo identifican con la figura legendaria de Guilgamés. En todas las interpretaciones de Nemrod se destaca su condición de cazador y fundador de ciudades, entre las que se destaca Babel. Las fuentes consultadas son *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*. Tomo XXXVIII. Madrid: Espasa-Calpe, s/f; *Nouveau Larousse illustré*. Tomo LX. París: Librairie Larousse, s/f y H. Haag, A. Van den Born y S. De Aulsejo. *Diccionario de La Biblia*. Barcelona: Herder, 1981.

Las momentos de *Punctum* en las que se menciona a Nemrod son: “.../ esto es lo que yo llamo un/ cocktail. Esto es lo que/ estoy....Nemrod.” (6; 16), un pequeño fragmento de una sucesión de imágenes sin conexión entre sí y: “Nemrod, Nemrod, mundo y submundo,/ a causa de eso algunos/ hablan dos idiomas/ y otros ninguno.” (32; 79).

exceso que supera el recorrido lineal y no permite revisar por qué el fragmento escamotea su entero de pertenencia.

Otra de las explicaciones, mucho más obvia, de la puesta en suspenso de las marcas contextuales de la enunciación, es argumental —el estado de somnolencia o de enfermedad del personaje sin nombre que abre el texto, el escritor—. Hay escenas que refuerzan esta hipótesis; una de ellas es la descripción minuciosa de un capricho de Goya⁷ que alegoriza la situación del escritor y retoma uno de los motivos narrativos del inicio, el del sueño. Sin embargo, hay una superposición de materias (la enredadera sobre ciertas zonas del grabado) que impide la legibilidad completa de la imagen. Nuevamente se plantea la ambigüedad como centro, se trabaja para borrar una certeza ya dada, tal como lo hacen ciertos fragmentos del final del texto que retoman la escena inaugural: “Lo que vale, entonces, es ir/ hasta la cocina y dejarse estar en la curva/ del silencio mirando/ el orden de las cosas: una prolongación/ de su mente que termina a 5 o 7 cms delante de su cuerpo,/ un cuerpo. No deja, en sentido estricto, la pieza/ ni sale a la calle para ver/ pibes que boludean/ en la puerta de los videos,/ un par de hombres” (31; 77).⁸

La ambigüedad puede ser leída, justamente, a partir de las formas de la repetición y el exceso. En este caso, la entrada al texto debe olvidar el relato (aquello que se cuenta sobre los personajes) o la variación de un motivo. Lo que importa ahora es focalizar ciertos detalles discursivos que unen los fragmentos, que proponen una posible reconstrucción del entero ausente.

Aquí, el término que funciona como título del poema, *punctum*,⁹ abre la lectura porque envía no sólo a la interpretación de los fragmentos como pantallazos, como instancias pequeñísimas, diversas, de tiempo y espacio

⁷ “Paréntesis:/ las hojas, lisas, de la enredadera/ van tapando el capricho 47, el fondo/ gris donde se dibujan unos murciélagos/ en vuelo que atraídos por una luz proyectada desde abajo/ se van transformando en lechuzas nítidas, algunas/ a medio vuelo, otras ya posadas detrás de un hombre/ que hasta hace un rato escribía y ahora duerme sentado/ con una lapicera en la mano,/ la cabeza apoyada en sus brazos/ que a la vez descansan sobre el escritorio/ en uno de cuyos paneles se puede leer:/ El sueño de la razón engendra monstruos./ Los tallos oscuros culminan/ en hojas enredándose en el capricho,/ tapando, incluso, la onza/ que aparece recostada a un lado,/ casi bajo la silla del que duerme./ Hojas animadas, una maraña de vegetación/ que sobrepasa los límites del dibujo/ y se extiende rodeando otras zonas de su mente./ Cierra paréntesis.” (32; 79-80)

⁸ En este mismo sentido podría leerse el cierre del poema: “Ni hablar, acostado/ el cielo óxido se envuelve a sí mismo/ (...) / y ahora, que es lo mismo que decir nunca, o bien/ se está despertando en la mañana presente/ o bien está a un paso de la altura/ del sueño en alguna noche/ o, en todo caso, en la vigilia: un andamio/ para que lo suban,/ que lo suban ahí.” (39; 87).

⁹ Punctum-i (de pungo): punzada, picadura/ estigma/ punto, signo de puntuación/ manchita (que semeja una picadura)/ miembro corto de una frase/ punto matemático; punto, espacio pequeñísimo/ momento, instante, punto, parte mínima de tiempo. El

(que es una de sus definiciones), sino también y fundamentalmente porque permite el rastreo de detalles, de puntos que arman una trama blanda, irregular a partir de la cual se puede establecer una relación —no narrativa— entre las distintas historias. De hecho, *punctum*, como signifiante, se instala en el inicio del poema, asociado al personaje sin nombre: “un orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón.” (1; 7); reaparecerá como “pinchazo” en un gesto aleatorio de Confucio que “hacia brillar la cabeza de un alfiler/ contra una luz cualquiera” (21) y en una sensación del Guasuncho: “que se va a dormir como una mano,/ los alfileres y las agujas en la nuca” (37).¹⁰ Aquí está, creemos, la posibilidad de leer la ambigüedad desde ciertos detalles ínfimos que se trasladan desde una especie de centro hacia los bordes. Hielo es otro de los personajes del poema y hay también una constelación que se abre alrededor de este signifiante. El escritor alude al “ruido,/ azul, de los cubitos/ de hielo derritiéndose en el vaso” (4; 12); el Guasuncho es “captado por la luz/ de la heladera abierta” (17; 36), desde un micro se percibe una fábrica de hielo y hay “heladeras en desuso” (32) en una especie de basural urbano.¹¹ Como estado, como paisaje, como objeto o como marca de una identidad, el signifiante recorre caminos no lineales y azarosos y une personajes, imágenes o fragmentos.¹²

verbo correspondiente es Pungo, is ere. Pupugi, punctum: picar, punzar, pinchar, herir con arma punzante/ penetrar picando, pinchar/ atormentar, hacer sufrir, incomodar, desazonar/ ser picante, corrosivo. Ver Agustín Blánquez Fraile. *Diccionario latino-español*. Tomo II. Barcelona: Sopena, 1975.

¹⁰ Hay otras citas que envían a este signifiante: “la aguja naranja del velocímetro subiendo las cifras rojas” (17; 37), o bien: “Una ampolla de pus/ punzada por un alfiler” (20; 44). El sentido de “agujero”, presente en la primera cita, es retomado en otras instancias del texto: “Agujeros negros abriéndose del centro/ hacia los bordes.” (5; 13); “la manera inocua en que se gira con la piedra del mundo,/ desde su centro de gravedad hacia los bordes.” (20; 44), o bien: “la imagen frontal de tu cráneo/ donde resuenan las cavidades oscuras de tus ojos” (32; 80).

¹¹ Sobre el final del poema, en la escena donde se borran las marcas pronominales, el hielo también aparece: “.....fue o fui.....a buscar hielo para la “Marcela”/la sombra de los sifones en la paredlas manos.../ heladas.....llevando cubitos de hielo hasta afuera.../ ...que meto o mete con los dedos en el vaso.....” (30; 73).

¹² Un ejemplo claro de reunión de fragmentos —y en esta relación, de borramiento de las marcas temporales-espaciales de la acción— es el del “yogur”. El escritor percibe “la variación en los tonos/ de gris que, en el pasillo, se funden con el destello aguado de un aviso de yogur/ que viene de la calle: PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO” (2; 9). Más adelante este cartel forma parte de la escenografía de un episodio de El Gran Chaparral: “en tanto que más atrás una fila de indios Navajo/ se mece de un lado a otro haciendo corito/ —uuuuuuuuuuuhhhhhh, sacame las botas/ y dejame amar— todos parados delante de un/ cartel luminoso/ que se prende/ PORQUE LO MÁS IMPORTANTE (...), y luego Manolito sale de escena y “pide un yogur”. (5; 14).

Mirar: La cámara oscura I

“Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay punctum, se crea (se intuye) un campo ciego: (...)”
Roland Barthes¹³

La mirada es el modo de reconstrucción del mundo —fragmentario— en *Punctum* y, generalmente, asistimos al momento en que se constituye la imagen, al momento físico y al momento químico de los que habla Barthes¹⁴ en relación a la fotografía. Están presentes entonces, tanto el recorte y la focalización —no sólo la pieza, sino también la mirada que se posa sobre objetos presentes en ese lugar: “(...) pero aparece, difusa,/ la maceta: una pava abollada con plantas/ en el centro de la mesa: dos caballetes/ sosteniendo una tabla de madera”, (1; 7)—, como la verificación de “la acción de la luz” sobre la escena: “el color de la luz sobre las cosas” (1; 7). Esta última cita podría entenderse en el orden de los acontecimientos, ya que el personaje sin nombre acaba de despertar. Sin embargo lo importante es que las imágenes están casi siempre asociadas a una fuente de luz: “En la cocina/ la llama de la hornalla/ oscila detrás del Guasuncho” (3; 10) y Hielo es “el que se lleva el tenedor con una papa hervida a la boca/ un tanto fosforescente contra/ la ondulación de la hornalla” (18; 38). La artificiosidad de la luz (“y está tu cara iluminada/ por el fuego seco de una estufa a cuarzo”; 81, o “la pantalla nevada/ trasladando a la penumbra del pasillo/ la oscilación de un aire gris”; 8)¹⁵ toma cuerpo también en las representaciones de lo natural a

¹³ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 [1980]. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuaja. El autor define el *punctum* como “Ese segundo elemento que viene a perturbar el *studium* (...), pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)”; 65. El *studium* es, en cambio, lo previsible, la imagen codificada por la cultura, la mirada heredada.

¹⁴ Dice Roland Barthes, en op. cit.; 39: “Técnicamente, la Fotografía se halla en la encrucijada de dos procedimientos completamente distintos; el uno es de orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el otro es de orden físico: es la formación de una imagen a través de un dispositivo óptico.”

¹⁵ Hay muchas otras citas en las que se puede certificar la acción de la luz sobre los sujetos y objetos y, a la vez, la artificiosidad de esa luz: “Mirando el reflejo de su cara/ en el revés de una cuchara” (12); “pero lo esencial es el fulgor de una soldadora/ llegando desde una construcción lejana: (...)” (12); “una parte de su cara alumbrada/

partir de ciertas texturas (“mañana grumosa”) o de ciertos colores propios de materias no naturales: “Cielo con estrías del color/ de las etiquetas anaranjadas/ de los discos CBS.” (13; 29).

Como en la fotografía, la imagen está mediatizada y propone un indicio de irrealidad. La imagen, como efecto final, podría ser pensada en términos de proyección sobre una superficie: sombras sobre una pared, gestos que brillan en un papel, figuras en una pantalla de televisor o, sobre el final, la alusión a “la pantalla nevada de su mente” (87) que hace posible la interpretación de todo lo leído como algo “irreal”, o mejor dicho, no sucedido.¹⁶

La fotografía en *Punctum*, no sólo es proceso, también es un objeto relevante que abre un campo ausente; éste asume la forma de un relato pasado cuando el personaje sin nombre mira la foto de su amiga encendiendo un cigarrillo en la playa y pasa de la versión inscripta en el dorso, a otra diferente: “que estuvo internada/ en un hospicio en París. Eso/ suena pretencioso y, releyendo,/ sería mejor cambiar París por Federación, hospicio/ por hospital, internada por encerrada” (4; 12). Otra de las modalidades de apertura del campo ciego tiene más que ver con la constitución de figuras que con el orden del relato; este es el caso del salto —hecho posible por la cercanía en el poema— de la foto de un jugador de fútbol que está pegada con un imán a una heladera, a la imagen de Confucio: “Si cada persona tiene un objeto asignado/ que lo representa, Confucio/ es un arquero, despintado, de metegol.” (9; 21).

Pero, sin lugar a dudas, la foto más relevante es la del principio, la que proporciona la escena inaugural del despertar del escritor.¹⁷ ¿Cuál es el

por los autos que vienen de frente” (37); “En realidad, prendió el encendedor para escuchar/ el hiss del gas líquido/ alimentando la llama/ que movía por dos o tres costados/ de la pieza a oscuras/ iluminando fracciones de objetos sin definir/ tratando de comprobar/ que estaba/ y dónde estaba/ ese momento/ en el que estaba.” (13; 30).

¹⁶ Es importante destacar aquí que el adjetivo “nevada” se utiliza en el texto para hablar de la pantalla televisiva: “hace suponer el final de la transmisión nocturna/ que ahora termina y deja/ la pantalla nevada” (2; 8). El efecto de irrealidad propuesto por la mediatización de la imagen, no se da sólo desde el punto de vista espacial, sino también desde el temporal: “Y ninguna/ separa el anteayer, a no ser nada/ o el filamento fisurado de una bombita de luz,/ del día anterior/ y nada separa, a no ser/ nada, a ese anteayer de su ayer/ y al día antes de ayer de su ayer,/ a no ser una sucesión de pantallas nevadas/ desplegadas/ en el sueño.” (6; 19). Es posible entonces, revisar aquí nuevamente el recorrido de un significante.

¹⁷ Efectivamente, la escena inaugural presenta a un personaje “clavado” a la cama, inmóvil. Desde allí, y tal como después veremos, se despliega un campo ciego, fragmentos de historias y personajes ausentes. Sobre el final del texto se confirma la inmovilidad de¹ escritor y el pasaje del movimiento a la quietud está anticipado y reforzado por la incorporación del capricho 47 de Goya. En este cuadro reaparece el

punctum de esta foto? El “orificio cabeza de alfiler/ en una cavidad del corazón” es el principal, tal como ya lo hemos visto, pero lo interesante ahora es ver otra migración de este detalle; si antes el mismo significante pasaba de ser un detalle central a repetirse como detalle aleatorio, ahora crea un nuevo centro que parte de su sentido (enfermedad) y lo recupera bajo otra figura, la del Cadáver. De la repetición y el abandono del significado original del detalle en el primer caso, se pasa a la expansión metonímica del mismo.¹⁸

Cadáver es, en el poema, una especie de personaje sin punto fijo: en principio es el escritor, pero también es Confucio y es una chica que se involucra con el Guasuncho, con Confucio y con Hielo. El Cadáver atraviesa todas las historias y recorre distintos cortes temporales, el del presente (“Cadáver, pasaste un tiempo en cama pensando/ que te gustaba el invierno cardíaco”; 81), el del pasado inmediato, si se entienden todas las escenas excepto la inicial y la de cierre como recuerdos del escritor, y el del pasado remoto, que permite el ingreso de otro muerto: “todo se mezcla, qué personajes hablan/ con las rayitas coloradas de la remera del Cadáver,/ el día en que la televisión cortó los dibujitos/ para mostrar un edificio de piedra en la lluvia,/ un general viejo metido en un cajón,/ gente haciendo cola para verlo muerto.” (20; 44-5).¹⁹

La figura del Cadáver permite también la inversión y la secuencialización de identidades. Sobre el final se dice que el escritor “anda por calles con nombre de gente muerta” (86) y antes, que “lo único original es el Cadáver” (49). En este sentido, podrían entenderse todos los personajes como astillas, como una “fracción/ a la vez de sus mil partes” (30), del Cadáver inicial, como los mil nombres del personaje sin nombre, y aquí la escena del desdoblamiento de Confucio en Kwan-fu-tzu²⁰ funciona como una pequeña

motivo central de la primera escena, el del escritor dormido, y desde allí también es posible la lectura retrospectiva de la ironía como característica central de ciertos retratos de *Punctum*. Si Goya, cuando pinta la serie de los caprichos, elige como eje de su crítica sobre todo al poder eclasiástico, Gambarotta se dirige básicamente a las pautas de vida burguesa y al menemismo.

¹⁸ Dice Barthes, en op. cit.; 90: “Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica.”

¹⁹ Habría que incorporar también en el corte temporal del pasado, la escena paródica del fusilamiento en la que Gamboa, dada la resolución de un tribunal popular, debe asesinar a un Capitán de Navío (que resulta ser un joven narrador). También sería válido recuperar la imagen que Gamboa da del peronismo cuando dice: “Pero bueno./ acá los negros saben que no queda otra,/ quieren quemar la Gobernación y salir/ con la cabeza del gobernador al que votaron/ clavada en una tacuara, gritando/ patria o muerte, chorreando sangre oficial/ por los pasillos, jurando que van a usar/ el cráneo de tal y tal de cenicero, los dedos en V,/ prometiendo vino gratis por las calles llenas de polvo/ y todo el año carnaval, etc.” (28; 64)

²⁰ Es válido aclarar que Confucio es la traducción occidental del nombre Kung-fu-tzu, del cual Kwan-fu-tzu podría ser una variación.

matriz de un movimiento que está por debajo de todos los sujetos y también, de todos los tiempos,²¹ porque “la escena se recicla” (74).²²

Dada esta relación de los personajes con la historia política del país — con fragmentos de ella— el Cadáver también puede funcionar como máscara, como aquello que “convierte a un rostro en producto de una sociedad y su historia”.²³ La relación entre muerte e historia, o entre muerte y política es más clara en el presente del texto, dada la alusión directa a la ley de pacificación nacional del menemismo: “La sangre: pacificada/ más suero, en realidad, que sangre/ igual a sangre pacificada;/ (...)/ Las fundiciones de acero: /pacificadas; los altos hornos zapla:/ pacificados” (19; 43). Así, se arma un continuo que une dos términos, que en realidad —como los personajes— son el mismo: pacificación y muerte, que parece un eco degradado de una antigua consigna repetida por Gamboa: “patria o muerte” (64).

²¹ Todos los personajes ingresan al texto en el momento que salen del mundo político; este es el único relato de origen que aparece de ellos: Hielo pasa de la UOM a la agrupación peronista 7 de mayo, de la cual se retirará Confucio porque “los compañeros son todos unos cónicos” (24). El Guasuncho, que había fundado “una pseudo célula clandestina” aparece luego rompiendo su ficha de afiliación y Gamboa es un ex Montonero. Aquí es donde se produce la secuencialización del personaje hacia el pasado más remoto, ya que hay una cronología imposible. Hielo, El Guasuncho y Confucio no pueden haber compartido la historia política de Gamboa, sencillamente porque pertenecen a una cultura posterior, la del heavy-metal, el punk y el trash.

²² En el poema se repite muchas veces la idea de escena: “Ah, que el gancho de esa grúa en desuso/ me cace del paladar para poder/ sobrevolar la escena” (11; 26); “Si fuera hasta la cocina, vería lo que quedó de la escena,/ la disposición de las sillas sin cuerpos/ donde Confucio discutía anoche” (9; 21); “se puede decir/ que está pero no está, para nada,/ en la escena, o que le da igual estar o no estar/ en el cuerpo que sale, sin inmutarse en lo más mínimo/ por el viento cruzado, de la terminal” (11; 25).

²³ Barthes toma esta definición del término ‘máscara’ de Italo Calvino. Ver op. cit.; 77. Es importante destacar que en *Punctum* de Gambarotta, la máscara es uno de los objetos que recorre el texto bajo diferentes formas: “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” (15; 33).

Mirar: la cámara oscura II

“soy un salvaje, un niño —o un maníaco—; olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada.”
Roland Barthes

El *punctum* para Barthes es también lo que punza, lo que lastima, y en este sentido podría entenderse la incorporación de “los negros” en el poema de Gambarotta, porque lo que se pone en primer plano es el racismo:

Sentados en cajas de bebidas
los negros fuman Gitanes,
la marca nueva y hablan mal de los Judíos.
El servicio nocturno del tren eléctrico: cancelado,
el 75% de Hurlingham: infectado.
Los pibes con los huesos arruinados.
La capital sin miedo del negro
con la remera de Kiss pidiendo
vino y panchos en el puesto de lata.
Ese negro, su buzo adidas, su actitud de mierda,
sus pantalones bombilla y los espasmos en la dentadura.
La cultura no quiere cortarle los huevos
al negro. Disco no es cultura,
tu cultura filtrada para
quedar bien. Disco
no es cultura, tu cultura
la cultura de tus caricaturas” (25; 54-55)

Esta mirada, se opone fuertemente al *studium*, se opone a “lo políticamente correcto” y a las figuraciones literarias de una larga tradición de “poesía social” en la Argentina (en la que se podría incluir a los poetas de Boedo, o más adelante, a ciertos poetas sesentistas como Gelman). Sin embargo, se ubica también dentro de la literatura, opta por un salvajismo que ya estaba presente en la literatura de Osvaldo Lamborghini, en *Sebregondi retrocede* y, sobre todo, en “El niño proletario”.

Lo que se resalta son las marcas del consumo: “los negros” se apropian de esta cultura y esta cultura diluye su identidad.²⁴ La crítica en este caso, pareciera plantear como eje la falta de revulsividad de “el negro” (“la capital sin miedo del negro” parece ser, en esta línea discursiva, la contraparte de la famosa frase de Cooke, “El peronismo es el hecho maldito de la política

²⁴ Es interesante también en este caso ver la posible conversión de un personaje televisivo en “cabecita negra”: “y otros/ andan con pancartas que dicen Manolo/ come with your Navajos a vivir to Ciudad Evita.” (14).

del país burgués”). “El negro”, como El Guasuncho, Hielo, Confucio y Gamboa, está fuera de la política. Todos son, de alguna manera, lúmpenes; pero *Punctum* también se encarga de desnudar una doble moral burguesa que esconde la diferencia: “La chica burguesa se quedé/ hasta el final del recorrido del 39/ para que el negro del interno 12 se la montara/ bien montada/ en los asientos de atrás.” (55)

Lo que punza, lo que lastima, es la brutalidad de la mirada, que se acrecienta en tanto desaparece la percepción facetada y fragmentaria que recae sobre el resto de los personajes. No hay medias luces, luces artificiales que muestren y escondan a la vez: la figura se recorta claramente sobre un fondo y ocupa, como un detalle focalizado in extremis, la totalidad de la escena.