

UNA ESTÉTICA DE LA CORROSIÓN. EL HÉROE LUMPEN EN *PUNCTUM* DE MARTÍN GAMBAROTTA

Emiliano Tavernini

Instituto de Investigaciones en Humanidades y
Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de
La Plata (Argentina)

Resumen

El presente trabajo se propone dar cuenta de la emergencia de una nueva estructura de sentir en la denominada “poesía de los 90”. Centrando el análisis en *Punctum*, de Martín Gambarotta, vamos a rastrear la recuperación de un yo lírico de larga tradición en la literatura argentina y que se hará frecuente en las líneas posteriores de la poesía, el héroe lumpen. Brevemente se intentará mostrar algunos de los factores sociales que posibilitan la apropiación de estas voces por parte de los nuevos escritores.

Palabras clave: Poesía de los 90, Martín Gambarotta, lumpen.

El presente trabajo se propone dar cuenta de la emergencia de una nueva estructura de sentir (1) en la denominada “poesía de los 90” (2). Centrando el análisis en *Punctum*, de Martín Gambarotta, vamos a rastrear la recuperación de un yo lírico de larga tradición en la literatura argentina y que se hará frecuente en las líneas posteriores de la poesía, el héroe lumpen. Brevemente se intentará mostrar algunos de los factores sociales que posibilitan la apropiación de estas voces por parte de los nuevos escritores.

Un expulsado del paraíso

Los escenarios en *Punctum* son decadentes, abunda el óxido, la luz artificial, un encierro claustrofóbico en el que las vidas al margen (Cadáver, Guasuncho, Confucio, Gamboa, Hielo) permanecen estáticas en la contemplación de espacios virtuales (televisión, carteles luminosos). Esta estética lumpen, para utilizar otro término tal vez más específico acerca de lo que intenta connotar el adjetivo “chabón”, caracterizador tanto para esta vertiente literaria como para el género rock, forma parte de una tendencia en la poesía de los 90 hacia cierto tipo de coloquialismo que Daniel Helder denominó “poesía rantifusa”. Según Mario Ortiz, sería el último eslabón de una cadena histórica que une las distintas etapas en que se produce una aproximación a la lengua coloquial y que parte de la gauchesca, Tuñón, Olivari y Borges en los años 20, el coloquialismo en los 60 y ciertos costados del objetivismo. La ciudad será un espacio usurpado, arrasado, con restos y

ruinas del paisaje industrial y el sujeto ya no es un iluminado, sino un lumpen que oscila entre la abulia y la violencia extrema (Ortiz, 2004: 19).

Si bien Ortiz dice que a diferencia de la tradición, en los 90 ya no habrá una idealización posible ni de la ciudad ni de sus tipos urbanos (Ortiz, 2004: 19), nos parece que en algunos poetas, entre los cuales estaría Gambarotta, se va a producir una idealización cada vez más exacerbada del héroe lumpen y de sus espacios. El lumpen expresaría la pureza de una estética incontaminada y en franca oposición con los dispositivos de control de las subjetividades hegemónicas durante la década neoliberal. El lumpen se alimentará con los desechos de la sociedad de consumo, como un *flaneur* de fin de siglo, su errar se estetizará en la perspectiva de los jóvenes poetas, se presiente el *boom* de los cartoneros que caracterizará la ciudad de fin de siglo. Héroe desgarrado, drogado, anémico, vegetativo, derrotado, “pacificado” dirá Gambarotta.

El libro funciona como un extenso poema en 39 partes. Ya desde el comienzo en el poema 1, se ponen de manifiesto dos aspectos centrales de la obra. La construcción de los espacios a través de la percepción de los personajes, “las manchas de óxido en el cielo” (Gambarotta, 2011: 9), y como correlato y a modo de *punctum*, la cuestión de la imposibilidad de decir, de nominar, de articular la realidad verbalmente, la imposibilidad de construir narraciones o relatos coherentes, las “palabras de acero / contenidas en un soplo” (Gambarotta, 2011: 9).

Roland Barthes al ejemplificar con una foto de Lewis H. Hine su experiencia del *punctum* dice: “olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada” (Barthes, 1989: 88). Es decir, lo que se puede nombrar no puede realmente punzarnos. Gambarotta expresa, escribe la vida en los 90 en tanto *punctum*, los poemas transmiten ese estado punzante de una realidad inabordable por lo inédito de las transformaciones económicas, políticas y sociales que acompañan la década. Literatura post-Fukuyama, postmuerte de la historia, de las utopías, entonces la ilusión que generan los personajes de *Punctum* es que cuando ya no hay tradiciones, la historia está cortada, pende de un hilo y si no hallamos en estas memorias rotas dispositivos culturales socialmente compartidos para interpretar el presente, el *studium* queda afuera, la experiencia deviene *punctum*. Justamente, en el poemario de Gambarotta abundan los detalles, objetos parciales que dicen lo real-dominante, por ejemplo los carteles eslogan: “Porque lo más importante es uno mismo” (Gambarotta, 2011: 11), “Yo no me drogo” (Gambarotta, 2011:30), pero fundamentalmente los objetos que rodean a los personajes, decorado de una feria de remate del descarte: trofeos de tenis, pava-maceta, tenedor torcido, *gillettes* usadas, sillas de playa, un arquero despintado de metegol, etcétera.

Gambarotta problematiza las categorías barthesianas reactualizándolas desde la poesía, el yo lírico desde nuestra perspectiva puede vivir en un estado permanente de *punctum* solo si permanece fuera del sistema. La sociedad de consumo y el pensamiento eslogan propician el fetiche del lumpen en tanto héroe potable para las poéticas de los 90, por eso el primer pensamiento de Cadáver es “un perro que se da cuenta que es perro deja de serlo” (Gambarotta, 2011: 9). La objetivación de la propia subjetividad es la última frontera

de la conciencia lumpen, más allá está el pensamiento articulado, el juego de roles en la lucha consciente de la resistencia política, la frontera de Cadáver serán los piqueteros de Cutral-Có, la vida como *studium*.

En el personaje de Gamboa es en el que se va a percibir la contradicción entre la sistematicidad del pensamiento social de los 70 en contraposición con las irrupciones desorganizadas de los nuevos actores sociales situados territorialmente en el espacio de las villas: "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. Pero bueno, / acá los negros saben que no queda otra, / quieren quemar la Gobernación y salir / con la cabeza del Gobernador al que votaron" (Gambarotta, 2011: 71). Alrededor del tópico de la organización va a desarrollarse un contrapunteo de dos estructuras de sentir: una residual de los 70 y otra emergente en los 90. La primera apunta a una praxis guiada por la teoría que remite a los grandes problemas y controversias políticas respecto de la lucha armada y del peronismo, y que halla su expresión en la figura del joven estudiante-trabajador setentista, mientras que la segunda está caracterizada por una organización a partir de la acción directa contra ciertos significantes de la cultura dominante; la praxis en los 90 será instinto de supervivencia, el poema 19 dice: "quememos estos libros / y salgamos a ver la lucha de clases / en los copetines de la tarde" (Gambarotta, 2011: 48).

Punctum expresa una experiencia social que todavía se halla en proceso y que a menudo no es reconocida verdaderamente como social, sino como privada, idiosincrásica e incluso aislante, pero que en el análisis tiene sus características emergentes conectoras y dominantes, y ciertamente, sus jerarquías específicas (Williams, 2009: 183).

Pero ¿cuáles son los sentidos y los alcances de estas naturalezas muertas seriadas y contiguas en las que frutas, utensilios, enseres y demás motivos usuales del género son sustituidos por seres humanos? Lo que acontece es la emergencia de una nueva estructura de sentimiento. Para Williams este acontecimiento suele relacionarse con el nacimiento de una clase, pero en otras ocasiones, como en este caso, con la contradicción, la fractura o la mutación dentro de una clase, cuando una formación parece desprenderse de sus normas de clase, aunque conserva su filiación sustancial y la tensión es, a la vez, vivida y articulada en figuras semánticas radicalmente nuevas. El héroe lumpen condensa los nuevos sentidos en tanto resignificación de una de las tradiciones más importantes de la lírica nacional, la lunfardesca. En su figura confluirá la clase media venida a menos con el proceso privatizador, los grandes contingentes de trabajadores desocupados, los marginados y los jóvenes anómicos que no cuentan con una mínima perspectiva de futuro.

Los diálogos parecen monólogos, discursos unilaterales, pero no implican incomunicación rotunda, sino una especie de automatismo filial pautado por la rutina y diversas formas del ocio sedentario: "admito que a veces había cierto diálogo / si yo estuviera sano de la cabeza / te haría una trenza, / te compraría un tapado usado / en la feria americana, / botas con cierre / y saldríamos a la calle" (Gambarotta, 2011: 63). Los interiores funcionan como resguardo corrosivo, derruido y afuera solo se sale a respirar cuando se envían

el aire y los pensamientos: “No hacíamos mucho. / Dormíamos y mirábamos televisión. / A veces no sabíamos si dormíamos / o si mirábamos televisión, / a veces pensábamos / que lo que mirábamos por televisión / lo estábamos soñando / en colores luminosos” (Gambarotta, 2011: 64). En el exterior los personajes realmente observan, sus miradas se repliegan al interior y los paisajes se diferencian de la planicie ontológica de la televisión: “La morguera estacionada / entre dos camionetas del correo. / Olor a combustible cortado, / el encargado de la playa que guía / las maniobras de un auto. / Mas allá, las bases navales, / las vías para los trenes de carga. / Y oficiales chuecos pidiendo / documentación a bolivianos” (Gambarotta, 2011: 49).

Toda sangre derramada viene de antemano negociada

En los 90, el neoliberalismo, en tanto primacía del capital financiero sobre el capital productivo, tiende a la desproletarización de la economía y a la lumpenproletarización de los sectores subalternos. Desde el momento en que el capital se valoriza prescindiendo del trabajo, ese sobrante social que es el desocupado se vuelve afuncional, ya no tiene una función específica para el capital (Rodríguez, 2007: 191). En *Punctum*, aquello que parte a los personajes y que funciona como estética de la derrota es lo que los religa ante el temor, génesis de una eterna idea de religión. La religión encontrará sus cantos rituales, el fuego místico de la pantalla siempre encendida, las percepciones de chamánicos viajes en el andén de estáticas terminales. En los poemas queda de manifiesto cómo la política, en tanto espacio público generador de consensos, es reemplazada por las experiencias que producen eventos populares y masivos como el rock o el fútbol, espacios resignificados que servirán como refugio y como generadores de prácticas e identidades sociales en contraposición con el pensamiento eslogan.

La acción directa del lumpenproletariado va a ser mediatizada por los géneros musicales, específicamente por el rock (3): “Otra cosa: acá los pibes andan escuchando metal / y dicen que están armando una bandita en el boliche / para bajar a la capital y romperle el culo a todos los / porteños” (Gambarotta, 2011: 69), le escribe Gamboa a Cadáver alertando de las nuevas “montoneras” del interior. Por otra parte, la simbología de la juventud peronista va a resignificarse a la luz de los enfrentamientos entre la barra de Juventud y Defensa, el bombo opera en tanto objeto de transferencia de esa guerra que sigue en la cabeza del combatiente. Las epístolas de Gamboa y Cadáver hacen dialogar dos estructuras de sentir, una residual y llena de nostalgias por el pasado, otra emergente que sufre en presente los embates de los nuevos tiempos, ese aire comprimido “a punto de estallar” y que no se pregunta por qué, “porque un perro que se da cuenta que es perro deja de serlo” y “o no pasa nada, o no entiendo lo que pasa” (Gambarotta, 2011: 18), es decir, no hay significante que alcance todavía a dimensionar y expresar los nuevos tiempos.

Como dice Williams, no toda obra literaria remite a una estructura de sentimiento contemporánea. Las formaciones efectivas de la mayor parte de la literatura se vinculan con relaciones sociales que son ya manifiestas, dominantes o residuales, y es originariamente con las formaciones emergentes (aunque a

menudo en forma de una perturbación o la modificación dentro de las antiguas formas) con las que la estructura de sentimiento, como solución, se relaciona (Williams, 2009: 183). El asidero para pensar lo que rodea a los personajes siempre será esa memoria derruida de los 70, Hielo con la musculosa de la UOM; Gamboa, excapitán de la Regional Norte, "una reliquia en vida del museo de la revolución"; Guasuncho que de fundar células clandestinas pasó a vender biblias para el Ministerio de Amor y Paz. Es este personaje el que funciona en tanto síntoma de la génesis del fenómeno del rock en los 80. Guasuncho, a diferencia de los otros personajes, vive una doble derrota quizá compartida con Cadáver porque "esto ya no es rock" (Gambarotta, 2011: 11). La frase cierra el ciclo de otra épica, la de Guasuncho, amigo de Luca Prodan, las drogas y el punk. Guasuncho sabe que las utopías de los 80 ya están bajo tierra, solo hará falta una gran metáfora en términos históricos y palpables como fue la tragedia de Cromañón para que el resto de la sociedad tome conciencia de que el rock es un simple decorado y la verdadera transformación es inherente a la acción política. Para el resto de los personajes, la música sigue siendo un refugio. Hasta entonces la constante alusión a subgéneros contestatarios como el punk, el heavy metal, el trash será la encargada de marcar la diferencia con los carteles luminosos. La estética lumpen encontrará su vía de expresión, cruda, distorsionada, sucia y desprolija.

Ana Porrúa propone leer *Punctum* como un largo poema sobre la percepción: es lo que viene después de los poemas objetivistas clásicos, dice. Para la autora, *Punctum* es un libro que produce "la obsesión corrosiva de la luz sobre las cosas" y la luz sería la forma del tiempo, fragmentos de escenas que superponen pasado y presente en una temporalidad entre los 70 y los 90. En este análisis la comunión temporal se da a través de una luz que diseña un continuo, pero a la vez corroe las cosas (¿las oxida?) y lo que se ve son detalles o fragmentos parciales (Porrúa, 2011: 89). Estos fragmentos, agregamos, son los de la subjetividad hecha *zapping*, los de la anemia y la droga generadoras de dislexia, obstáculo para una lectura cabal de los hechos.

Sin embargo, cuando Cadáver escribe el ensayo sobre Sid Vicius o cuando Gamboa escribe sus cartas, los personajes encuentran un hilo, una línea en tanto punto de estabilidad para lo volátil del yo anómico. La unidad y la coherencia se logran a través de la escritura. El resto es solo percepción y fluir de la conciencia mediatizada en la que Kojak o los personajes de *El gran chaparral* tendrán la misma densidad ontológica que el perro atado a la puerta del horno.

Marina Yuszczuk cuando analiza algunas de las características de la poesía de los 90 dice que si uno piensa la experiencia en términos de escritura, el poeta, en estos textos, no escribe a partir de sus lecturas. La poesía entonces se inicia con lo dado (los productos de los medios masivos, por ejemplo) y no como reescritura u homenaje; la poesía no explicita sus deudas literarias (Yuszczuk, 2011: 202).

En el poema 17 se narra una situación un tanto particular, que funciona como signifiante y pone de relieve una estructura de sentir que no solo afecta al grupo de amigos, sino que se filtra y contamina al resto de la sociedad. Guasuncho sube a un taxi, la voz en el radio solicita que el chofer confirme el destino, al no

contestar el pasajero, este va a acelerar por la avenida, soltar el volante y “pasarse la lengua por los dientes, / antes de contestar “destino desconocido, cambio”. La elipsis de la cocaína no hace más que reforzar los sentidos de esa especie de pacto de clase que se da dentro del auto, que funda nuevas posibilidades de encuentro en de un entramado social fisurado. La cultura lumpen va a influir y calar con profundidad en la clase media. Esta experiencia de intercambio cultural para arriba, va a encontrar su punto más alto de representación en el denominado Nuevo cine argentino a partir de *Pizza, birra y faso*, de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, que al mismo tiempo servirá como modelo de comportamiento para amplios sectores de jóvenes de clase media pauperizada.

Lo que pone de manifiesto esta escena es que lumpenproletariado no es solo una categoría económica, sino también una categoría política y cultural. Es decir, no es solo la consecuencia inevitable de una tendencia pauperizante, puesto que puede existir mucho antes que una crisis económica. Tiene que ver también con otras condiciones, procesos políticos y culturales como el terror de Estado, la espectacularización de la política o la formación de la opinión pública por parte de los medios masivos de comunicación. Por otra parte, la lumpenproletarización es un proceso transversal y por tanto no es un fenómeno exclusivo que atañe solo al lumpen clásico.

Este episodio sugiere pensar en la lumpenproletarización de la sociedad. La burguesía, ante la falta de horizontes, con los lazos sociales destruidos por el individualismo del “sálvese quien pueda” también se lumpeniza y la droga cumple una función religadora.

Conclusión

Sujetos escindidos cortados por el filo de una historia que se empeña en destruir utopías, aniquilar subjetividades, la última gran muerte y frontera que recorre todo el poemario es la del peronismo en tanto proyecto de liberación nacional. En este sentido, la producción de la literatura no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico. La literatura incluye los sistemas de creencias e instituciones como elementos vividos y experimentados con o sin tensión. Es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido (Williams, 2009: 179).

En este sentido, llama la atención cómo la crítica suele dejar de lado el tema de la sexualidad de Cadáver (4). El mismo nombre del personaje denota lo asexuado, lo objetual, que llevará la cultura lumpen, al plano sexual. Esa clase difusa, vaga, desjerarquizada encarnará en el cuerpo de Cadáver, en sus prácticas sexuales y en la indeterminación de su sexo que rompe con la política hegemónica de los cuerpos. Mientras que en el poema 4 va a estar “acostado / en la cama impresionista” (Gambarotta, 2011: 15), en el poema 12 será un hombre-mujer: “El Cadáver / que ya se cojió de parado al Guasuncho como regalo [...] con el gusto a leche del Lagartito en el paladar, / al lado de Confuncio / a quién le dijo algo dormida” (Gambarotta, 2011: 31), y en el 22 se insinuará su homosexualidad: “Esa noche / Confuncio dormía con el Cadáver / en

una bolsa de dormir / por una razón simple: / quería estar ahí / cuando su respiración de anguila parara” (Gambarotta, 2011: 53). En el poema 18 el narrador lo va a interpelar “Cadáver, un hombre no necesita diccionarios” (Gambarotta, 2011: 44). Consideramos que no es necesario definir el género de Cadáver, este podría ser hombre, mujer, gay, transexual, lo interesante es que en la indefinición nominal y funcional se alude a la misma indecisión de Guasuncho a la hora de tomar el micro. El personaje corporiza y exaspera ese destino desconocido, producto de la ausencia de unidad, de la dislexia ideológica.

Precisamente esta porosidad en la categoría de sujeto es la que posibilita la “corrosión” en el uso de la tercera persona, que penetrará y se alejará constantemente de estos sujetos fragmentados.

Notas

(1) Entendemos que Raymond Williams utiliza el concepto de “estructura de sentir” para dar cuenta de las prácticas culturales preemergentes, manifestaciones que se expresan en solución y todavía no han precipitado, es decir, que no forman parte de lo articulado por el modelo o el patrón social. Este concepto sería el resultado de la tensión entre el carácter social dominante y lo que se está viviendo. A veces, la estructura de sentir es sinónimo de la experiencia configurada y otras parece remitir a la tensión entre experiencia y modelo social. En este marco creemos importante recuperar este concepto para los fines del trabajo, dado que nos permite visibilizar el proceso de adaptación de la tradición selectiva donde se ve cómo la reconfiguración del género expresa nuevas experiencias.

(2) Según Marina Yuszczuk, la denominación “poesía de los noventa” remite a aquellas poéticas que pueden considerarse, emergentes a partir de la definición de Raymond Williams. Se trata de “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” en el marco del proceso cultural, y que se definen de modo relacional con respecto a los elementos de la cultura dominante. En ese sentido, la producción que nos ocupa se plantea como emergente con relación a las líneas vigentes hasta fines de la década del ochenta en el subcampo de la poesía (que verdaderamente constituye un espacio separado dentro del campo literario, al menos en su aspecto diacrónico): el neobarroco y el neorromanticismo. El surgimiento del objetivismo, estrechamente vinculado al *Diario de poesía* que comienza a publicarse en el 86, representa una línea de ruptura que, por un lado, impugna los valores implícitos en estos movimientos, y, por otro, da inicio al armado programático de una tradición que funcionará como eje para los diversos posicionamientos de los poetas a lo largo de la década (Yuszczuk, 2011: 6).

(3) En los poemas 5 y 6 entendemos que Guasuncho intenta escribir un ensayo sobre Sid Vicious. La escritura, precisamente, será la que mantendrá estable la fragmentación del sujeto. Es sintomático, como recurso para construir al personaje, remitir a los Sex Pistols que en “God save the queen” de 1977 dicen: “Cuando no hay futuro / cómo puede haber pecado / somos las flores de los tachos de basura / el veneno en tu maquina humana / somos el futuro / tu futuro”.

(4) Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio* lo relaciona con la figura también genéricamente indefinida del desaparecido, en franca consonancia con la representación de Néstor Perlongher en el poema “Cadáveres”.

Bibliografía

Barthes, Roland (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.

Gambarotta, Martín (2011), *Punctum*, Buenos Aires, Mansalva/VOX.

Porrúa, Ana (2011), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

- Yuszczuk, Marina (2011), *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, tesis de doctorado [en línea]. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte742>>.
- Ortiz, Mario, (2004), "Entre la videncia y el lumpenaje: sujeto/s / objeto/s en la poesía argentina del siglo xx (breve aproximación histórica)", *Cuadernos del Sur*, Letras, N.º 34, Bahía Blanca, EdiUns.
- Rodríguez, Esteban (2007), *Vida lumpen. Bestiario de la multitud*, La Plata, Edulp.
- Williams, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.

Artículo recibido el 05/10/14 - Evaluado entre el 21/10/14 y 30/11/14 - Publicado el 21/12/14