

## Profanar la Obra.

### Montaje y reescritura en Martín Gambarotta

Franca Maccioni  
Universidad Nacional de Córdoba  
CONICET

#### **Resumen:**

El presente trabajo se propone leer los últimos libros editados por Martín Gambarotta (*Refrito*, *Dubitación* y *Para un plan primavera*) atendiendo a los procedimientos singulares de reescritura que despliegan dichos poemarios (principalmente el montaje, la variación y la traducción). Anudando dichos procedimientos al diagnóstico del *fin del sentido*, nuestra lectura intenta pensar la reescritura como procedimiento estético-político para disputar el devenir mercancía de la obra.

**Palabras Clave:** Poesía argentina contemporánea – Martín Gambarotta – Reescritura –Montaje

#### **Abstract:**

This work intends to read the last books edited by Martín Gambarotta (*Refrito*, *Dubitación* and *Para un plan primavera*) paying attention to the singular procedures of rewriting found in these poems (mainly montage, variation and translation). By reading these procedures from the diagnosis of the end of meaning, our interpretation attempts to think the rewriting as an aesthetic-political procedure to dispute the becoming commodity of the work.

**Keywords:** Contemporary Argentine Poetry - Martín Gambarotta - Rewrite - Montage

En los terrenos de que nos ocupamos,  
conocemos sólo al modo del relámpago. El  
texto es ese trueno que después retumba  
largamente.

W. Benjamin

No puede menos que llamar la atención el modo como Gambarotta insiste en recomenzar el trabajo con lo ya escrito. De sus seis libros publicados, la mitad de ellos –*Refrito* (2009), *Dubitación (para una reescritura de Seudo)* fechado en 2004 y editado en 2013 y *Para un plan primavera*, editado en papel por Vox en 2011– proponen un retorno a sus textos anteriores. En estos libros, sus poemarios *Seudo* (2000) y *Relapso+Angola* (2004), como truenos que retumban largamente, prestan el eco distorsionado de sus versos para un nuevo recomienzo, para un renovado trabajo de montaje y reescritura de los mismos en el que el *procedimiento* ocupa un lugar privilegiado.

De alguna manera, lo que se recupera en estos libros son menos los sentidos, personajes y acciones desplegadas en las publicaciones anteriores, que esa vasta zona de experimentación abierta por la dramática de la lengua y del decir que invitaba ya en *Punctum*, *Seudo* y *Relapso+Angola* a ensayar otros modos de recomenzar la lengua para aproximar a ella lo que no cesa de distanciarse. Como sugirieron Raimondi (2007) y Selci (2013), la dramática de la lengua y del deseo (en la que lo que se quiere decir no es nunca lo que se llega a decir) que despliegan sus primeros libros debe ser pensada como síntoma de una experiencia histórica fallida y obturada en el presente: en palabras de Raimondi (2007: 56) se trata del “problema físico patente de qué hacer o no hacer con la experiencia del peronismo revolucionario en el presente neoliberal”. Si, tal y como el mismo 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 bien señala Silvia Schwarzböck (2016), por fuera de las relaciones intrínsecas que la *posdictadura* sostiene con el *possentido* y la *posverdad*, es decir, no puede comprenderse por fuera del corte del sentido que impuso la última dictadura militar argentina ni por fuera del triunfo del orden político-económico neoliberal que se inauguró con ella (esto es, de nuevo, no puede comprenderse por fuera de lo que supone 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 en la que todo valor fue reducido al valor moneda).

Es desde este contexto entonces que nos interesa pensar los últimos libros publicados por Gambarotta; tres libros en los que el gesto pareciera ser menos el de buscar modos de disputar los límites del “idioma oficial” (Raimondi, 2007: 53) y del orden de los cuerpos y las prácticas que se instauran con el “triumfo del enemigo” (Gambarotta 2011: 77-78) que el de abrir en la propia obra un lugar al *texto* como campo metodológico (y como “campo de batalla”) desde donde recomenzar la escritura misma. Porque, como ya lo anunciara Roland Barthes en 1971 en su conocidísimo “De la obra al texto”, Gambarotta parece consciente de que la obra, su obra, no escapa al riesgo de ser un objeto de consumo cerrado sobre significados e interpretaciones sedimentadas, una nueva mercancía que tras el disfrute de la lectura no oculta, como anunciara Giorgio Agamben (2009), el rostro infeliz del capitalismo que niega su uso libre. Que, en la obra, consumo y contemplación sean las dos caras de una misma imposibilidad de usar, no dice sino que lo que se aparta y sacraliza es su producción, la posibilidad de jugar activamente con lo escrito, de re-producirlo, en suma, de *reescribirlo*. Si, como sugiere el pensador italiano, el capitalismo en su fase espectacular apunta a hacer de la lengua, de esa potencia común, un absoluto improfanable, la opción profanatoria de Gambarotta parece ser la de reconducir la obra al texto: desplazar “ese fragmento de sustancia”, siempre al borde de convertirse en una nueva mercancía intelectual, al texto como “campo metodológico”, “campo de batalla” y acción que no se experimenta más que en la dimensión práctica del trabajo y la producción.

Pero un trabajo y una producción que apunta no a producir *algo* nuevo sino a recomenzar lo producido (a dubitarlo para re-escribirlo, para refritar lo ya hecho, donde el “re” alude menos a la repetición que al gesto que busca intensificar la potencia que sobrevive al acto y a su producto o, en todo caso, cifra, como la repetición del montaje<sup>1</sup>, no un retorno de lo mismo, de lo

---

<sup>1</sup> En un breve artículo dedicado al cine de Guy Debord, Agamben (2011) problematiza el “montaje” como procedimiento estético-político de trabajo de producción y de recomienzo del sentido, centrando su reflexión en lo que denomina las dos operaciones claves de dicho procedimiento: la repetición y la detención. La repetición que en el montaje está en cuestión, sugiere Agamben, no implica un mero retorno a lo idéntico, no repite sin más lo ya hecho ni repone lo mismo como tal. “La fuerza y la gracia de la repetición, la novedad que encierra, es el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. La repetición de alguna forma restaura la posibilidad de lo que fue, y posibilita paradójicamente algo nuevo” (2011). Al hacerlo, el montaje transforma lo consumado en un campo de posibles que contiene virtualmente la potencia de ser desplegados en el futuro y realiza su gesto profanatorio ya que éste dirige su estrategia menos a exponer lo acontecido que a abrir un *uso libre* de la potencia de lo que en lo hecho permanece incumplido. La detención, el otro procedimiento privilegiado del montaje, como lo trabajaremos más adelante, aproxima este procedimiento a la poesía en tanto emula el único gesto específico que permite delimitar lo poético: la cesura y el encabalgamiento. Tanto en el cine como en la poesía, la detención refiere menos a una pausa cronológica que a una no-coincidencia, a un diferimiento o vacilación entre el sonido y el sentido. Y, en esa detención, afirma Agamben, lo que se expone es el puro medio, la pura potencia de la lengua desde siempre escindida entre lengua y discurso, lo semiótico y lo semántico, constitutivamente atravesada por una fractura que hace posible, justamente, en esa no coincidencia que la historia sea.

ya hecho, sino la restauración de su posibilidad y, con ello, de algo nuevo). Oscar Steimberg, en el postfacio a *Punctum* (2011), y a propósito de este libro, otorgaba algunas claves para pensar el recommienzo de la escritura de la mano de Lamborghini y ligada al juego. Vinculándolo al desmán del sentido y de la verdad que funciona como punto de partida de todo el proyecto de escritura de Gambarotta, Steimberg afirmaba:

A Leónidas Lamborghini le ocurrió hablar hace poco de los modos de abrir las puertas de las reescrituras, y de un modo que es nuevo porque no trata de abarcar a sus modelos como totalidades sino de jugar con sus materiales y sus combinatorias. Entonces, un tono ético para empujar ese juego estético: 'Sólo el juego. No se piense en otra cosa'.

Jugar con los materiales que componen su obra, recommenzar otras combinatorias, parece ser la propuesta que exponen estos libros para profanar y devolver al uso, como decíamos con

---

Si bien en este artículo trabajamos principalmente a partir de los aportes de Agamben (por la relación específica entre montaje, poesía y profanación que el filósofo italiano sugiere), cabe mencionar que la "tradición del montaje" –tal y como ha sido llamada por Georges Didi-Huberman (2008: 98)– posee una amplia genealogía que conecta, entre otros, a W. Benjamin, A. Warburg, S. Freud, C. Einstein, G. Bataille, J-L Godard (y la lista podría continuarse...). Ya en W. Benjamin, dicho procedimiento formal –que surge ante el desorden del mundo que instaura la primera guerra y en estrecha relación con las vanguardias históricas– se erige como dispositivo experimental que intenta reconfigurar la experiencia en la época de su disolución y forjar una nueva forma de pensamiento materialista sobre la historia que lejos de proponer un nuevo sistema de significación orgánica, busca construir un sentido desde lo fragmentario, lo interrumpido y la discontinuidad. El montaje como método dialéctico de pensamiento de la historia supone, en Benjamin, una crítica radical a la filosofía de la historia y a su configuración teleológica en un intento por salvar la singularidad de los acontecimientos de aquellos pensamientos que ven en su materialidad un mero medio orientado a un fin. Su opción por el valor de la interrupción –que Benjamin recupera de Brecht y Agamben, a su vez de ambos– debe ser leída como una respuesta política a la ideología sacrificial del progreso que presupone el *continuum* de la historia (*continuum* que es siempre el de los vencedores). El montaje, en este sentido, opta en cambio, primero, por un desmembramiento activo de lo que se presenta como el curso inmediato y necesario de las cosas para proponer, luego, un ensamblaje, un montaje de tiempos heterogéneos en una imagen dialéctica que permita recoger los desechos del pasado y salvarlos de la fantasmagoría que los condena a lo caduco y vencido para restituirles su "chance" en el presente; para citarlos, en suma, de acuerdo a la necesidad política del ahora y de otro futuro posible.

Es en esta misma línea que Didi-Huberman recupera lo realizado por Bertolt Brecht en su *Diario de Trabajo*, para pensar el montaje al mismo tiempo como principio compositivo experimental y modo de conocimiento que consiste en trazar relaciones efectivas entre elementos heterogéneos evadiendo las concepciones totalizantes de significación y la univocidad de los sentidos. Su movimiento doble, sugiere Didi-Huberman, consiste al mismo tiempo en un *desmontaje* que insiste en advertir fragmentos y discontinuidades atendiendo a sus particularidades y a las potencialidades latentes que aún operan en su materialidad; y en un *remontaje* capaz de desplegar lo que sucede en la interacción, en el encuentro novedoso entre esos elementos reposicionados que sin embargo siguen aportando su propia carga de temporalidad. Dicho procedimiento –que vincula en adelante al arte más con un principio constructor que creador–, afirma, confronta la falsa apariencia de totalidad de la obra y su sedimentación de sentido, exponiendo en cambio las *tensiones* que se establecen entre los elementos; tensiones que se abren a una nueva operación de legibilidad que, ignorando toda jerarquía, sea capaz de enlazar los segmentos arrancados de su contexto original sin perder de vista los trayectos temporales y singulares que cada uno de dichos fragmentos conserva en su materialidad.

Agamben, lo que corre el riesgo de ser separado para la contemplación o el consumo. Mediante procedimientos diversos aunque afines, *Refrito*, *Dubitación* y *Para un plan primavera* parecen acoger sólo una parte de lo hecho. Desligando las palabras de su orientación referencial, los versos del engranaje que compone el Libro y los significantes de su estar anudados a un significado específico, lo que se expone en estos poemarios es una singular relación con la materia inapropiable de la lengua, con su pura potencia medial de la que es posible extraer una experiencia de palabra paradójica (o para-dóxica, situada “al costado” de los límites de legibilidad y decibilidad de la doxa). En este apartado, proponemos seguir la travesía que va de la obra al texto con el deseo de que, en esa aventura, podamos pensar algo cercano a lo que Agamben (2007) proponía como un *experimentum linguae*: un reenvío del lenguaje al lenguaje y, en el mejor de los casos, de lo más común a la comunidad misma.

*Refrito*, libro publicado en Santiago de Chile, en 2009, por la editorial La Calabaza del Diablo, cierra con una breve definición de la palabra que lo titula. En ella leemos (2009: 96):

*Refrito:*

(Del part. irreg. de *refreír*)

1. m. Aceite frito con ajo, cebolla, pimentón y otros ingredientes que se añaden en caliente a algunos guisos.
2. m. Cosa rehecha o recompuesta, especialmente refundición de una obra dramática o de otro escrito

Sazonar, refundir, re-fritar lo ya hecho, constituyen los procedimientos privilegiados de este libro que re-produce lo escrito pero alejándose de lo meramente mimético (insistamos, se trata menos de reproducir la obra que de abrir el texto a su juego, de recomenzarlo). Como si se tratara de una obra dramática o musical, Gambarotta, podemos pensar, *ejecuta* su propia escritura en un doble sentido. Al hacerla ingresar al campo de batalla que es la lengua, el Libro resulta implosionado, desmontado para proponer luego un nuevo montaje, otra organización de los fragmentos. Lo que encontramos en él son pedazos de poemas de *Seudo* y *Relapso* a los que se le han borrado partes (2009: 13, 46, 78, 79, 89); que ya no responden al orden de aparición (a la crono-logía) que poseían en los libros de los que han sido extraídos; o a los que se les injerta fragmentos inéditos, fragmentos que lejos de aportar mayor definición al sentido parecen demorarse más bien en el disfrute de los sonidos, como en este poema (2009: 48):

Todo se ve distinto bajo una capucha.  
Estaba pensando en el pan ácido  
está pensando: ésta es una buena  
capucha jesuita o

el cuervo no croa  
pero este cuervo croa

el perro no bala pero  
este perro bala

la oveja no ladra  
pero esta oveja ladra.

En el rainbo cántri, rainbo iaantri  
ranbo cántri, el rainbou ca-a-antri  
tres cosas pide: gotas para los ojos.  
Un vaso de Pinerol. La bañadera llena.

Gambarotta corta, borra, desmonta su obra para organizar luego el material de otro modo. Aúna poemas diversos en uno solo<sup>2</sup>; modifica palabras (por ejemplo, lo que eran “comandos futuristas”, en *Seudo*, son ahora “comandos suicidas” (2009: 22); altera la cesura de los versos y su disposición en la página (2009: 14, 46, 80, 81, 84); retoma los versos finales de un poema y los ponen a variar<sup>3</sup>. Trabaja, en suma, una vez más por montaje, ese dispositivo estético desde siempre anudado a lo político en tanto traza, en la forma misma, su resistencia a la cosificación de los productos culturales. Mediante esta operación los fragmentos de poemas, los versos cristalizados, vuelven a formar parte de una constelación dinámica de escritura, abriendo una relación reflexiva con el propio dispositivo de exposición, esto es, con la lengua como pura potencia para componer y posibilitar nuevos sentidos.

En *Refrito*, el montaje de poemas de ambos libros (*Relapso+Angola* y *Seudo*) altera también el orden en el que éstos estaban dispuestos anteriormente; aparecen, ahora, emancipados de su relación al Todo de la obra e incluso las citas que se retoman se exponen desligadas también de su filiación al poema del que sólo encontramos fragmentos (es decir, funcionan menos como garantes de sentido que como “fuerzas agresivas” que obligan al lector a producir, él también, un montaje en la que éstas se vuelvan legibles).

Como en un *déjà-vu*, el lector no puede menos que sentir la extrañeza que produce el *reconocer* lo ya leído, sabiendo al mismo tiempo que, por efecto de repetición y traslación, lo

---

<sup>2</sup> Por caso, las fórmulas matemáticas de *Relapso*, que aparecían dispersas a lo largo del libro, conforman en éste un único poema. Esta vez, el poema cierra con la suma de materiales que da por resultado “Angola”, agregando, a los ya mentados “petróleo + diamantes + hierro + fosfato + cobre + oro + uranio”, el nombre de “Rodríguez”, el personaje a la vez literario (que remite a su propia obra) e histórico que se agrega como un nuevo material a explotar, quizás, como una nueva mercancía intelectual (cfr. 2009: 9). Dicho montaje es reproducido luego en *Para un plan primavera* (2011b: 14) con la sola excepción de que la suma, esta vez, da como resultado “PRMVR”, siglas que parecen referir al título del libro.

<sup>3</sup> Por ejemplo, el poema retomado de *Relapso* que cierra con los versos “lo empuja hacia un lugar al que no / debería estar yendo.” (2009: 34), en la página siguiente es repetido y diferido: “Que no / debería estar yendo / que no / debería estar oyendo / que no / debería estar leyendo” (2009: 35).



paraguayo

la cabeza  
entra en un hamacar  
paraguayo

la cabeza entra  
en un  
hamacar paraguayo

se hamaca  
en lo  
verosímil

se  
hamaca en lo  
verosímil

se hamaca en  
lo verosímil (2013: 175).

En este poemario, escritura, lengua y pensamiento coinciden en un *pathos* condicional que, al tiempo que acrecienta el ansia de sentido, hurta a la lectura el objeto que debiera colmarlo. Diversos poemas (*cfr.* 2013: 169, 170, 172, 177, entre otros) comienzan con expresiones del tipo: “ustedes que”, “por más que” dejando, sin embargo, al “que” huérfano de todo objeto de referencia. Sin la fuerza gravitatoria que otorga el significado, la lectura se hamaca, ella también, contornea y se demora en el espacio que se abre entre el querer-decir y lo dicho, entre el sonido y el sentido:

Ustedes que eligen la  
confrontación, ustedes que eligen  
la confrontación, ustedes  
que eligen la confrontación.

Ustedes que eligen la reverberación, ustedes  
que eligen la reverberación, ustedes que  
eligen la reverberación.

Ustedes que eligen la dubitación, ustedes  
que eligen la dubitación, ustedes que eligen  
la dubitación.

Ustedes que eligen la anomalía, ustedes  
que eligen la anomalía, ustedes que eligen  
la anomalía.



Ustedes que miden milimétricamente  
sus actos, ustedes que miden  
milimétricamente sus actos, ustedes  
que miden milimétricamente sus actos (2013: 167).

Los versos de *Seudo* que dictaban “Expansión concisión / concisión expansión / concisión contradicción no / hablar el idioma oficial no / cantar la canción industrial / ni expansión ni concisión / distorsión”, son recuperados a modo de procedimiento en este libro que prueba hasta el extremo la máxima diferencia que habita en la distorsionada repetición tricotómica de lo mismo (“la tricotomía que distorsiona la visión” (2013: 174)), que ya no es lo mismo. En un movimiento espiralado que retoma y expande, repite y difiere, torsiona y distorsiona, la escritura avanza dubitante, demorada en la distancia entre “lo que puede / o debe o lo que / trata, lo que es / / el primer motor es / su propia regla / de tres” (2013: 200). Como señalara Constanza Cereza (2016: 647), de manera próxima al montaje:

El recurso de la repetición serial desestabiliza el esquema de significación, el significado es puesto en movimiento y el efecto de la reescritura pospone la completitud del pensamiento. De ese modo, las formas verbales funcionan como fuerzas que se mueven y se relacionan a través de un determinado ritmo. [...] un texto abierto como este propone entonces una economía alternativa, ya que frustra la tendencia cultural que busca identificar y fijar el material para transformarlo en producto, esto es, resiste su reducción a una mercancía.

En ese gesto triplemente repetitivo lo primero que salta a la vista es el modo como Gambarotta experimenta con la detención –ese otro procedimiento crucial del montaje que indicábamos con Agamben– trabajando con el corte del verso, es decir con esa cesura que indica, en la grafía, el punto indecible entre fin y comienzo y, con ello, el gesto esencialmente recomenzante de la poesía. Citamos a modo de ejemplo (2013: 178):

La hora donde el sujeto  
introspectivo pasa  
a ser dubitativo

la hora combada por el viento  
donde la teoría, rama retorcida  
pasa a ser

la hora donde  
el sujeto introspectivo pasa  
a ser dubitativo

la hora combada  
por el viento donde la teoría

rama retorcida pasa  
a ser

la hora donde el  
sujeto introspectivo  
pasa a ser dubitativo

la hora combada  
por el viento, donde la teoría  
rama retorcida pasa a ser.

El demorado trabajo con la «*versura*», esa instancia específica de la poesía, recuerda, al menos etimológicamente, el vínculo que la escritura aún mantiene con el trabajo manual de la materia ya que, según Agamben, “*Versura*: en latín significa el punto en que el arado da la vuelta al final del surco”. Tal y como lo expone el filósofo italiano en *Idea de la prosa* (1989: 23), “la «*versura*» que, [...] constituye la esencia del verso (y cuya exposición es el *enjambement* [el encabalgamiento]), es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas, hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*)”. En ese punto de inflexión en el que el verso se lanza al vacío de la página para recomenzar en el siguiente, queda expuesto el movimiento propio de la reescritura que retoma hacia atrás (lo creado) y lanza hacia adelante (lo recomenzado). En ese gesto, dirá Gabriela Milone (en Maccioni; Ramacciotti comps., 2015: 131), la escritura se vuelve “menos un instrumento de comunicación que una herramienta de trabajo para labrar la tierra de la lengua”. E incluso allí donde la dimensión práctica de la escritura no puede homologarse sin más a la dimensión práctica del trabajo manual (como se expone con claridad en el poema de *Seudo* que reza “Para los bancarios –los banqueros no– / es una sensación / para los editores / es un talento sin fecha de vencimiento / en las fondas donde / charlan y comen los soldadores / es un inútil”), el recomienzo de la escritura, el hacer y rehacerse constante del verso, repone metonímicamente, según sugiere Jean-Luc Nancy (2013: 160), “el todo de las acciones productoras (*poiesis*) por la sola producción métrica de palabras escandidas [...] todo el *hacer* se concentra en el hacer del poema, como si el poema hiciera todo lo que puede ser hecho”.

En “Hacer, la poesía”, Nancy (2013) afirma que lo que la poesía hace cada vez (y recomienza cada vez) no es un sentido sino un acceso al sentido que no puede más que demorarse en la dificultad, en el sentido que se ausenta constantemente aplazado. Agamben, por su parte, añade que, en poesía, la demora en el acceso al sentido se trama, gráficamente, en la cesura y el encabalgamiento que indica la no coincidencia, la “íntima discordancia” entre sonido y sentido. Gambarotta, a su manera, intenta dar un espesor sensible a esa demora

anudando la dramática general de la poesía (que es también su máxima potencia) al diagnóstico específico de nuestro tiempo, al quiebre histórico, político y discursivo que signó el fin del sentido del sentido y de la verdad (diagnóstico en el que se cifra quizás, también, la dramática de nuestra época (y de nuestra lengua) y su máxima potencia). La demora poética, parece querer decir, cobra otro espesor si se la pone en relación con el *fin del sentido del sentido*, con el *fin de la verdad*, con un quiebre histórico, político y discursivo que su escritura no cesa de auscultar:

Ese marzo Elvira estuvo  
atrapada en el mercurio de mil  
nueve seis seis.

Elvira,  
hacia lo único que está decidido  
ni por todo el ácido del mundo.

En los días que hubo dogma, que hubo  
deber, que hubo trova, que era teniente  
que hubo Elvira: no hubo demora.

Si no hay dogma, si no hay  
deber, si no hay trova, si no es  
teniente, si no hay Elvira, si todo  
se demorará rá rá rá rá rá.

Si todo se demora sin dogma  
sin deber, sin trova, sin teniente  
sin Elvira, si todo se  
desmoronara ra ra ra ra ra. (2013: 199)

La apuesta por el recomenzar en Gambarotta no puede ser pensada por fuera del tiempo del corte del sentido y de la verdad en el que, ya sin dogma ni teniente, no encontramos más que la demora en la que su escritura se inscribe. En el terreno yermo de sentido, sin saber, sin deber y sin verdad, su reescritura “llega con demora, demorado / se demora en la antesala / de la demora” para rumiar allí los restos de “su mala ci / catrización” (2013: 204). E incluso allí, en el espacio dilatorio que se abre entre sentido y sonido, en la espera constantemente retardada de una verdad y un sentido que no llega, Gambarotta encuentra nuevamente material para trazar su recomienzo, para volver a anudar su escritura a lo común demorándose en el significante. Como afirmara una vez más Barthes (2009: 89) “el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «después»; por



lo mismo, la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de *juego*".

Jugando con el significante, profanando el texto a la obra, la reescritura vuelve a ligar lo más común, la lengua, con una última utopía de comunidad no separada. Suponiendo que la hipótesis de Barthes (2009: 95) sea cierta, podemos afirmar con él que "antes que la Historia [...], el Texto consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan".

La circulación (en su doble sentido: de movimiento y de circularidad) de lenguajes propia del texto, se vuelve en *Für einen Frühlingsplan* (2011b) forma y procedimiento de trabajo tanto con el sentido como con la lengua. Una vez más, este poemario se abre anudando su escritura al terreno yermo del sentido, al campo de batalla abierto tras el triunfo del enemigo, advirtiendo, desde su título mismo, que aquí tampoco el montaje de poemas inéditos y reescritos que lo componen viene a profundizar el sentido de la obra sino, una vez más, a obstaculizar su cierre. Lo que encontramos en este libro es una nueva dificultad esta vez otorgada por la extrañeza de la lengua alemana a la cual los poemas han sido traducidos. ¿Por qué publicar en argentina un libro traducido a otra lengua? ¿Por qué editar un texto bilingüe en el que la traducción ocupa un espacio privilegiado mientras que los poemas en nuestra lengua aparecen en una posición marginal de la página, periférica (sub-desarrollada, estaríamos tentados a decir)? Una vez más, entendemos, es atendiendo a la potencia propia del procedimiento que es posible pensar en este libro otro modo de recomenzar la disputa por el sentido, de introducir desacuerdos en la gramática política (que, como sugiere Jacques Rancière distribuye cuerpos, tiempos, afectos, usos posibles e imposibles de la lengua) afirmando y experimentando, nuevamente, con la potencia política propia de la poesía.

En este libro, el primer poema extenso que abre la serie de escritos inéditos insiste en afirmar que el enemigo no tiene ningún interés en nuestros actos, desideratas o elucubraciones, "no quieren ver / tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial interés / en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos / [...] no, no, no, nada de eso, no / simplemente quieren que te mueras" (2011b: 9-10). Si a lo largo de toda su obra poética Gambarotta insiste en indicar como uno de los efectos más dañinos de la producción capitalista neoliberal, el de fabricar subjetividades y vidas a su medida, en este libro dicha constatación aparece extremada por la intención última de este régimen político-económico que coincidiría sin más con el deseo de exterminio de todo sujeto que no se adecue a sus lógicas productivas. Sin embargo, a pesar de lo contundente de este poema que parece restarle toda

efectividad a cualquier acto individual de resistencia, el poema que le sigue inmediatamente insiste en la repetición de la frase “se puede” inaugurando, con ella, lo que podemos pensar como otro espacio afirmativo de recomienzo y de “negociación / para un fin no negociable” (2011b: 22), como se lee en otro verso del libro.<sup>4</sup>

El espacio que delimita ese medio posible de recomienzo, en *Für einen Frühlingsplan*, aparece tensado por dos verbos privilegiados que completan la frase: se puede *girar* (“sobre un eje propio [...] como en una calesita unipersonal / [...] / y frenar para ver lo que varía”) y se puede *hablar* (o quizás sea mejor decir no se puede no hablar, o se debe hablar sin más):

No me dejan otra opción que hablar/ porque no me dejan otra opción voy a hablar/  
porque no me dejan la opción primaveral/ la opción botánica, la opción  
magnesiana, porque/ no me dejan otra opción voy a hablar del bolso/ debajo de la  
silla, voy a hablar de la silla arriba/ del bolso, de la que dejó el bolso debajo de la  
silla/ porque no me dejan la opción que irradia/ la opción inimaginable, la opción  
que irriga, la opción/ por demás, en esta instancia, inmanejable/ en esta instancia  
inteligible voy/ a hablar de las prefecturas, la invectiva/ terráquea, los lustros de  
ignominia, porque/ no me dejan otra opción voy a hablar (2011b: 23).

Si pensamos el modo como lo dicho funciona, además, como *dictum* que guía el procedimiento mismo por el cual se entreteje lo que se dice, podemos pensar que la apuesta de este libro consiste en girar el habla para hablar, transponerla y traducirla para ver lo que varía. Un gesto paródico, quizás, en un doble sentido. Porque si bien, en una primera lectura, podría resultar un poco ‘irrisorio’ publicar en argentina un poemario traducido al alemán, ese gesto expone también, entendemos, una “parodia seria” como dijera Agamben en *Profanaciones*. Según la lectura del pensador italiano, lo esencial al procedimiento paródico es menos su inclinación a lo jocoso que su disposición singular para abrir “un *pará*, un espacio contiguo” (Agamben, 2009: 50) y, con ello, una relación de proximidad y distancia con lo irrepresentable, con aquello que se expone en la cesura entre lengua y discurso, lo semiótico y lo semántico, pero también entre el lenguaje y el mundo. En el ensayo en cuestión, Agamben afirma que:

si la ontología es la relación más o menos feliz –entre lenguaje y mundo, la parodia, en cuanto paraontología, expresa la imposibilidad de la lengua para alcanzar la cosa y la de la cosa para encontrar su nombre. [...] Y no obstante, de este modo, ella es testigo de la que parece ser la única verdad del lenguaje (2009: 62).

---

<sup>4</sup> El poema en cuestión versa lo siguiente: “Dulce cabroncito, impío vástago/ por si debe sértelo dicho otra vez/ acá queda dicho otra vez lo que debe/ serte dicho una y otra vez: negociación/ para un fin no negociable, negociar/ todo por lo innegociable. Inflíngete/ esta consigna en la carne, grábatela/ en la frente con una púa de tocadiscos/ calzate otra vez las botas y regresá/ a la estrella de la que viniste” (2011b: 22)

Sabemos, en todo caso, que es en esa cesura entre lo semiótico y semántico, entre el signo reconocido y el discurso comprendido donde la traducción encuentra al mismo tiempo su posibilidad e imposibilidad. Citando a Benveniste, Agamben en *Infancia e historia* (2007: 77-78) afirmaba que “puede transponerse el semantismo de una lengua al de otra ‘salva veritate’: es la posibilidad de la traducción; pero no puede trasponerse el semiotismo de una lengua al de otra: es la imposibilidad de la traducción”. Desde esta perspectiva, y en el vaivén entre posibilidad e imposibilidad, la traducción como procedimiento emerge como un lugar privilegiado de exposición de la verdad del lenguaje que no se deja ver sino en ese pasaje incompleto de los términos que tensan el arco de la significación y en el que la historia expone su lugar más propio. Para decirlo con la bella imagen de Agamben: “Sólo por un instante, como los delfines, el lenguaje humano saca la cabeza del mar semiótico de la naturaleza. Pero lo humano justamente no es más que ese pasaje de la pura lengua al discurso; y ese tránsito, ese instante es la historia” (2007: 79-80).

Si lo pensamos en esta línea, entonces, la apuesta por la traducción como procedimiento de recomienzo en este libro de Gambarotta cobra una dimensión radical en la disputa por el sentido. No sólo porque traducir un texto a otra lengua implica en sí producir un texto inédito (ya que, como dijimos, la traducción no es nunca total ni transparente) sino también porque en dicha transposición, en esa relación entre lenguas, es el propio original el que resulta modificado y su sentido recomenzado (en tanto en la traducción se manifiesta cierto sentido del original que no sería captable de otro modo). Ya que lo que la traducción expone y vuelve visible es justamente eso que no pasa, esa cesura intraducible que excede la comunicación porque en ella se cifra la historia, la singularidad política de cada lengua. Para decirlo en palabras de Grüner (2002: 173-174), lo intraducible que la traducción vuelve sensible no refiere a ninguna inefabilidad mística:

el *secreto* que guarda cada lengua –es decir, cada matriz de ‘competencia simbólica’ de las formaciones sociales– es la cifra de su historicidad, de su específica *politicidad*, en el sentido amplio pero también estricto de que, junto al trabajo (junto a la capacidad de autoproducción del sujeto por la transformación de la naturaleza), la lengua (la capacidad de autoproducción del sujeto por la simbolización de sonidos) constituye ontológicamente al ser social.

Desde esta perspectiva, la apuesta por la traducción en Gambarotta permite pensar nuevamente ese vaivén entre poesía política y política de la poesía en el que su escritura encuentra su lugar más propio. El procedimiento de la traducción no sólo expone esa dimensión propia de la lengua y abre con ella otro uso posible de la misma sino que disputa, también, exponiendo su

imagen invertida, esa otra utopía del capital: la de la transparencia total (donde imágenes y palabras no repiten más que su propia lógica) y la de la traducibilidad o convertibilidad de toda práctica (discursiva o somática) a la equivalencia general del mercado y a la representación sin resto de la democracia. Disputar dicha utopía es hacer espacio a eso que el capitalismo espectacular busca erradicar sin más: la interpretabilidad del mundo (y con ella, su posible transformación), la crítica (capaz de introducir una diferencia en el orden total y autoevidente de lo siempre igual a sí mismo), la imagen (y la posibilidad que ella abre al retorno sintomático e intempestivo de otro tiempo, de otros usos posibles de lo dado), en suma, la experiencia de lo poético sin más. Si, como dijera Grüner (interpretando, como Agamben, las reflexiones que realizara Walter Benjamin en “La tarea del traductor” (2001)), la traducción perfecta sólo le está reservada a Dios y si, como sugiere Agamben, es ese lugar el que hoy pretende ocupar perversamente el capital con su utopía de traducibilidad –y de convertibilidad– absoluta, la poesía de Gambarotta no cesa de insistir en exponer el resto, esa distancia que hace posible al mismo tiempo que haya un mundo y un deseo (deseo de mundo, deseo de seguir escribiendo). Y es eso, entendemos, lo que se exhibe en su recomenzar incansablemente la reescritura, en su negativa obstinada a ponerle un punto final al texto.

## **Bibliografía**

Agamben, Giorgio (1989). *Idea de la prosa*, Barcelona, Ediciones Península.

----- (2007). *Infancia e Historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2009). *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

----- (2011). “Repetición y detención sobre el cine de Guy Debord”, disponible en [goo.gl/V2SVvD](http://goo.gl/V2SVvD). Último ingreso 10/10/2016

Barthes, Roland (2009). “De la obra al texto” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.

Benjamin, Walter (2001). “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.

Cereza, Constanza (2016). “Resonancias de la revolución en la poética de Martín Gambarotta” en *Bulletin of Hispanic Studies*, V. 93/Issue 6: 635-652.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia I*, Madrid, Machado libros.

Gambarotta, Martín (2004). *Relapso + Angola*, Bahía Blanca, Vox.

----- (2009). *Refrito*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.

- (2011). *Punctum*, Buenos Aires-Bahía Blanca, Mansalva/Vox.
- (2011b). *Für einen Frühlingsplan*, Bahía Blanca, Vox.
- (2013). *Seudo / Dubitación*, Bahía Blanca, Vox.
- Grüner, Eduardo (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires, Paidós.
- López, Nicolás (2014). *Tesis de Licenciatura. Montaje e historia. La redención estética del materialismo histórico en Walter Benjamin*, Disponible en: Repositorio Digital, UNC.
- Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.
- Milone, María Gabriela (20015). "Recomenzar un habla nueva" en Maccioni, Franca y Martínez Ramacciotti, Javier (Comps.). *Hacer. Ensayos sobre el recomenzar*, Buenos Aires, Teseo.
- Nancy, Jean-Luc (2013). "Hacer, la poesía" en *Revista Babedec*, N°5, Vol. 3. Último ingreso 10/10/2016
- Raimondi, Sergio. 2007. "El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)" en *Margens/Márgenes. Revista de Cultura*, n° 9/10: 50-59.
- Schwarzböck, Silvia (2016). *Los espantos. Estética y posdictadura*, Buenos Aires, Las Cuarenta y Río sin Orillas.
- Vilella, Nicolás (2012). "Martín Gambarotta. Contienda, poesía y definición" en *Revista Otra Parte*, n°26. Disponible en <http://goo.gl/Pllat8>. Último ingreso 10/10/2016.