

Artikel

Neo-barocke und beschleunigte Erinnerung
gegen das erzwungene Verschwinden oder von den
In- und Auswendigkeiten in der hellen Kammer des Gedichts
„Cadáveres“ von Néstor Perlongher (1987) und
„Cadáver“ in *Punctum* von Martín Gambarotta (1996)

Rike Bolte (Berlin)

HeLix 5 (2012), S. 62-90.

Abstract

Literal acts of de-presentation and *percepticidio*, the forced disappearance of people during the last Argentine dictatorship (1976-1983) challenges aesthetic boundaries. The situation as experienced by the children of the *desaparecidos* is more complicated as a result of historical distance. In the mid-1990s, these children emerged as the so-called “Generación HIJOS”; they were, as poet Martín Gambarotta puts it, a “camada cadaver,” a phrase referring to Néstor Perlongher’s “Cadáveres,” a paradigmatic poem written under the dictatorship but only published in 1987. Part of the post-dictatorial generation that faces the uncanny fact of the “presencia de la ausencia” in Argentina, Gambarotta’s *Punctum* is both a réécriture and a new, highly mediatized poetic écriture of Perlongher’s neo-baroque opus. *Punctum* offers an accelerated stream of poetic images, where the discovery of the corpses—“produced” by the political regime and made possible by social and perceptive conditions—occurs despite extensive interference, which in turn creates a large—“zapping”—horizon of metonymic displacements. This interference also causes the protagonist, Cadáver, to lose his mnemonic and moral orientation. *Punctum* thus becomes both a trashy allegorical post-dictatorial epos and one of the most significant poems of the Argentine “poesía de los noventa.” This article focuses mainly on the importance of poetic discourse an imagination after enforced disappearance and biblioclasm; on a comparative analysis of Perlongher’s and Gambarotta’s text; and on an interpretation of *Punctum* as a post-traumatic “chambre Claire,” one that follows Roland Barthes’s concepts as well as the notion of “punctum.”

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

Neo-barocke und beschleunigte Erinnerung
gegen das erzwungene Verschwinden oder von den
In- und Auswendigkeiten in der hellen Kammer des Gedichts
„Cadáveres“ von Néstor Perlongher (1987) und
„Cadáver“ in *Punctum* von Martín Gambarotta (1996)¹

Rike Bolte (Berlin)

*Der aussagende Blick des Gedichts nach einer Zeit der gewalttätigen
Verunsichtbarung*

Eigentlich beinhalte Poesie, so formuliert Jorge Monteleone, stets auch einen Blick-Modus. Der Autor äußert diese Annahme in einem Essay zur argentinischen Dichtung der 1980er Jahre. Gemeint sind jene poetischen Schreibweisen, die unmittelbar auf die Ereignisse der letzten argentinischen Diktatur (1976-1983), insbesondere auf den politischen, sozialen wie juristischen und ethischen sowie phänomenologischen Tatbestand des erzwungenen Verschwindens, der *desaparición forzada*, reagieren mussten. Deswegen nimmt Monteleones Text eine dysphorische Wendung; die „poesía de los ochenta“ sei nämlich von einem „angeätzten“ Blick, ja einem Diktat der Unsichtbarkeit geprägt. Monteleone spricht also ein poetisches Primat des Veräußernden an, um zu erklären, dass dieses unter der Diktatur ausgehebelt worden sei, weil das Prinzip des Blickens (und das der Sichtbarkeit) in den siebziger und achtziger Jahren in Argentinien einer politisch und sozial produzierten

¹ Dieser Artikel steht im Kontext einer Dissertation, die sich unter dem Titel „Gegen(-)Abwesenheiten. Memoriagenerationen und mediale Verfahrensweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976 – 1996 – 2006)“, mit mnemischen und mnemonischen Medien und Verfahrensweisen auseinandersetzt hat, die in Argentinien über drei Jahrzehnte gegen die *desaparición forzada* der letzten Diktatur (1976-1983) entwickelt wurden. Der Untersuchung ist es um die transgenerationellen Verläufe von kulturellen Bearbeitungen politischer und sozialer Traumata zu tun. Insbesondere wird herausgearbeitet, ob historische Distanz (etwa von Kindern gewaltsam Verschwundener) innovative Verfahrensweisen hervorruft, selbst wenn die entsprechenden Akteur/innen von dem gesellschaftlichen Trauma biographisch betroffen sind. In ihrem außerdem transmedialen Umfang wählt die Untersuchung einen repräsentations- wie wahrnehmungstheoretischen und medienwissenschaftlichen Fokus, um die *aisthesis* der *desaparición forzada* zu analysieren. Dafür stellt sie die Begriffe „gewaltsame Depräsentation“, „Kontrainformation“ und „Kontra(re)präsentation“ zur Verfügung, führt diese jedoch stets mit dem politischen und sozialen Sachverhalt des gewaltsamen Verschwindens eng, ohne verkürzende Analogien herzustellen. In diesem Artikel wird aus Platzgründen auf die Darlegung dieser Konzepte verzichtet; an manchen Stellen wird der Begriff der Depräsentation implizit verwendet.

Blicklosigkeit (und damit einer Verunsichtbarung) anheimfiel.² Da diktatorisch über das Feld der Wahrnehmungen geherrscht worden sei, und es, wie etwa Diana Taylor herausgearbeitet hat, zu einer Politik des „given-to-be-invisible“ oder, wie es auch heißt, einem „percepticido“ kam,³ geht es dem Autor umso mehr und ausdrücklich um den potentiell „aussagenden Blick“ des literarischen Mediums ‚Gedicht‘.

Der vorliegende Artikel wird beleuchten, inwieweit sich in einem der relevantesten Texte der argentinischen Poesie der achtziger Jahre, dem 1987 veröffentlichten, indes noch unter der Diktatur verfassten Gedicht „Cadáveres“ von Néstor Perlongher, trotzdem eine Evidenzierung und explizite ‚Kadaverisierung‘ der unsichtbar gemachten und -gesagten Opfer der *desaparición forzada* ereignet – und wie dieser Text wiederum im Werk eines jungen Autors der neunziger Jahre, Martín Gambarotta, eine *réécriture* erfährt. Gambarottas 1996 veröffentlichter Zyklus *Punctum*, der als Schlüsselwerk der *Poesía de los Noventa* sowie jener Generation gilt, die die Diktatur nicht mit politischem Bewusstsein erleben konnte, aber doch von ihr betroffen ist, weil sie Ende der sechziger und zu Beginn der siebziger Jahre geboren wurde,⁴ bezieht sich vor allem mit der Erschaffung des pluralen Antihelden Cadáver intertextuell auf Perlonghers neo-barocken Text. Weiterhin ist er von neuen medialen und perzeptiven Bedingungen geprägt und liefert damit gleichsam neue postdiktatorische Wahrnehmungsstrategien. Bevor dies genauer erläutert, und die Texte Perlonghers und Gambarottas auf einige exemplarische Aspekte und Strukturelemente analysiert werden, seien einige weitere, noch auf Überlegungen von Nicolás Rosa und Beatriz Sarlo zurückführende theoretische Voraussetzungen für eine Dichtung gegen das gewaltsame Verschwinden besprochen. Dabei ist von besonderem Interesse, inwieweit Dichtung dazu beitragen kann, dass in einer politischen Zeit Verunsichtbartes konkret auswendig gemacht werden kann, d.h. es wird geprüft, ob die Verwendung poetischer Mittel bei aller genuin ästhetischen Mnemonik dazu beitragen kann, dass politische Geschichte innerhalb eines ‚poetischen Artefakts‘ mit Blick auf ein gegenwärtiges (hoch medialisiertes, beschleunigtes) Funktionsgedächtnis sichtbar und lesbar wird, als handele es sich um eine helle Kammer, von der im Zusammenhang mit dem Gedicht Gambarottas immer wieder die

² Vgl. MONTELEONE, „Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta“.

³ Vgl. TAYLOR, *Disappearing acts*, S. 119. Zum psychoanalytischen Begriff des „percepticido“ siehe KUSNETZOFF, „Renegación, desmentida, desaparición y percepticidio“, S. 108.

⁴ Vgl. auch LIBERTELLA: „La cámara lúcida“.

Rede ist.⁵ Weiterhin geht es darum, ob das spezifische Potential der Dichtung, auswendig gelernt werden zu können, indes auch bedeutet, dass A. sie im Sinne einer subjektiven Gedächtnisökonomie inwendig werden, wie B. ihr mnemonisches Potential öffentliche Wirksamkeit erlangen kann. Aus- wie Inwendigkeit könnten demnach als besondere Memoria-Modi aufgefasst werden. Die grundsätzliche Unterscheidung von Erinnerung als Kraft und dynamischer, offener (mnemischer) Prozess auf der einen und Gedächtnis als (mnemonischer) Speicherort auf der anderen Seite,⁶ verlangt auch Überlegungen zur In- und Auswendigkeit, also zu Momenten von Ablage wie Abrufbarkeit von Gedächtnisinhalten sowie zur Zugänglichkeit von Gedächtnisträgern.⁷ Hier geht es um Öffnung und Öffentlichkeit. In Argentinien kam es etwa erst nach der Jahrtausendwende dazu, dass Polizeiarchive geöffnet wurden und Material ans Licht kam, das die Verfolgung und Vernichtungspraxis der Diktatur bezeugt. Zwar haben sich, im Zuge eines ästhetischen „destape“ in den Jahren unmittelbar nach der Diktatur bereits viele literarische Werke und einige wichtige Filme mit den politischen Ereignissen auseinandergesetzt, doch stellen die öffentlich gewordenen Archivmaterialien, wie etwa die Arbeiten der Photographinnen Helen Zout oder Lucila Quieto zeigen,⁸ eine ‚härtere‘ Ausgangsbasis für die künstlerische

⁵ Der Begriff des „poetischen Artefakts“ geht zurück auf eine Aussage Gambarottas, der wiederum Damián Ríos zitiert, als dieser über die Struktur und Wirkungsweise von *Punctum* spricht. Vgl. GAMBAROTTA in LIBERTELLA, „La cámara lúcida“. Zur Verwendung der ‚hellen Kammer‘ siehe LIBERTELLA selbst. Auf den Bezug zu Roland Barthes wird noch eingegangen.

⁶ Das Adjektiv „mnemonisch“ verweist auf Mnemotechnik (gleichbedeutend mit Mnemonik); das Kunstwort ersetzt seit dem 19. Jahrhundert die Begriffe *ars memoriae* (Erinnerungskunst) und *ars reminiscenciae* (Gedächtniskunst) bzw. fasst sie zusammen. „Mnemisch“ bezieht sich auf die Erinnerung, insbesondere auf mentale oder psychologische Aspekte derselben. Zur Unterscheidung von Funktions- und Speichergedächtnis siehe wegweisend ASSMANN, *Erinnerungsräume*, S. 28f.

⁷ Johann Kreuzer befasst sich mit dem Doppel Auswendigkeit und Inwendigkeit und greift dabei auf Hegel zurück, bei dem Erinnerung ‚Inwendigkeit‘ einer ‚inwendigen Auswendigkeit‘ des Gedächtnisses bedeutet. Siehe KREUZER „Der Seelengrund als Subjekt und Objekt der Erinnerung...“, S. 180, Anmerkung 7. Vgl. zum Thema weiterhin HAVERKAMP, „Auswendigkeit: Das Gedächtnis der Rhetorik“.

⁸ Helen Zout ist 1957 geboren und ursprünglich Pressefotografin. Im Jahr 1999 nimmt sie eine ‚spurensichernde‘ Arbeit zum erzwungenen Verschwinden auf („Huellas de las desapariciones durante la última dictadura militar argentina“); später durchsucht sie Polizei- und Geheimdienstarchive und verfasst die Serie „Imágenes robadas, imágenes recuperadas“, in der Fotografien ausgestellt werden, die Teil des „botín de guerra“ waren. Vgl. ZOUT 2005. Lucila Quieto ist Tochter eines zwangsweise Verschwundenen. Ihre fotografischen Collagen, die unterschiedliche Zyklen ergeben, arbeiten teilweise mit Archivmaterial – und ebenso mit Material aus Familienalben, die, wie auch Zout bezeugt, gleichermaßen Opfer von polizeilichen Raubzügen werden konnten. Quietos am stärksten besprochenes Werk ist „Arqueología de la ausencia“. Vgl. QUIETO 1999-2001. Zu beiden Künstlerinnen und ihren Werken siehe im Detail auch die erwähnte Dissertation (Vgl. Anm. 1).

Auseinandersetzung insbesondere mit dem erzwungenen Verschwinden (von Menschen, und von Zeugnissen) zur Verfügung.

Dieser Artikel stellt sich der Frage, inwieweit es, parallel zu Archivdokumenten, die die *hard facts* einer diktatorischen Praxis belegen, subjektive – darunter ästhetisch beigebrachte, imaginierende – Kammern der Erinnerung gibt, die ebenso öffentlich werden können. Bei Perlonghers in Argentinien wie im internationalen Diskurs vielbesprochenem Text „Cadáveres“⁹ und Gambarottas *Punctum* handelt es sich um Werke der Dichtkunst, die mit versichtbarenden Strategien arbeiten. Im Falle Perlonghers geht es, noch in Zeiten der Repression, um das Explizitwerden und Auftauchen der Opfer der argentinischen Diktatur, der impliziten Kadaver. Bei Gambarotta flimmern diese wieder auf, innerhalb eines interreferenten poetischen Bezugssystems, das mit Perlonghers Text ebenso verlinkt ist wie mit vielen anderen Modi. Darunter fällt eine Ästhetik und Ethik des Seriellen und Televisiven, selbst wenn der Text sich selbst mit dem genuin fotografischen ‚Treffpunkt‘ benennt, der in Roland Barthes Bemerkungen zur „chambre claire“ auftaucht.¹⁰ „Cadáveres“ und *Punctum* sind Erinnerungskammern oder -Räume, in denen vermittelt expliziter Desiderate oder impliziter Assoziationen die In- und Auswendigkeit von Dichtung wie auch die Tatsache und Erfahrung politisch produzierter, gewalttätiger „disappearing acts“

⁹ Genannt seien hier die Publikationen CANGI und SINGANEVICH, *Lúmpenes peregrinaciones*; WASEM, *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*; MONTES ROMANILLOS, „Leer en fili-grama“, sowie GARCÍA, *Micropolíticas del cuerpo*. Die Untersuchungen reichen von linguistischen und poetologischen bis hin zu kulturwissenschaftlichen Ansätzen. García etwa stellt seine Lektüre von „Cadáveres“ in den Kontext einer Untersuchung zu Mikropolitiken des Körperlichen in Lateinamerika, die die Erfahrung der *Conquista* ebenso in den Blick nimmt wie jene des erzwungenen Verschwindens. Montes Romanillos stellt eine linguistische, ‚filigrane‘ Lektüre von „Cadáveres“ an, in der sie Leseanleitungen Severo Sarduys folgt, aber ins grammatikalische wendet. Sie liest Perlonghers Text auf Proliferation, Permutation und Heteroglossie hin und nimmt in der Folge vor allem grammatikalische Zählungen vor (von Präpositionen, Pronomen, etc.). In einigen Punkten kommt es zu Übereinstimmungen mit den Fokussierungen des vorliegenden Artikels, ohne dass dieser die Genauigkeit jener Montes Romanillos erlangen könnte. Zum intertextuellen Bezug zwischen Gambarottas und Perlonghers Werk sind zwar – besonders bei Tamara Kamenszain (vgl. KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*) – erhellende Anmerkungen gemacht worden, eine ausführlichere gemeinsame Analyse liegt jedoch, soweit meine Kenntnis reicht, nicht vor.

¹⁰ Siehe BARTHES, *La chambre claire* bzw. *Die helle Kammer*.

offengelegt werden.¹¹ Beide Texte machen den ‚Mund des Gedichts‘ auf,¹² gleichermaßen öffnen sie die Augen – oder die in ihnen referierten visuellen Dispositive.¹³

Poetische Modi gegen die Mandate des Vergessens: „memory flashes“

Die effektive und rhythmisierende Mnemotechnik des Gedichts erlaubt diesem, auf spezifische Weise zu einem pluralen literarischen Funktionsgedächtnis beizutragen, das in der Zeit nach einer Diktatur von besonderer Bedeutung sein kann. Während etwa ein testimonialer Text in seiner inwendigen wie auswendigen Struktur referentieller ausfällt, stößt der genuin transformatorisch angelegte poetische Text eine Lektüre mit hohem *involvement* und auch die *réécriture* an. Hinzu kommt, dass das Gedicht metaphorische Verschiebungen vornimmt, die, psychoanalytisch gesehen, auf die Prozesse des Unbewussten verweisen und damit Verdrängung und Vergessen wie (unheimlich wirkende) Aufdeckungen implizieren.

Dennoch weist Nicolás Rosa, während Monteleone auf den Blickmodus des Gedichts setzt, dem poetischen Text eine Kultur des Schweigens zu, die sich von der flimmernden, rauschenden Medienkulisse der Moderne abschotte. Vor allem leiste sie Widerstand dagegen, dass Massenmedien hegemoniale, politisch gelenkte Botschaften verkünden.¹⁴ Beatriz Sarlo weiterhin apostrophiert, dass poetische Texte im gleichen Maße wie testimoniale Texte (etwa der *Nunca Más*-Bericht der CONADEP)¹⁵ gegen eine amnestische Versöhnung operierten, weil sie Einschreibungen vornehmen, die sie mit den Mandaten des Vergessens einer offiziellen (monologischen) Memoriapolitik unvereinbar machen.¹⁶ So steht Rosas' Annahme einer Schweige-Poetik neben einer Poetik gegen das Verschweigen. Darüber hinaus sind die transformatorisch-mnemonischen Verfahren eines poetischen Textes kaum kanonisierbar (d.h. nicht hegemonialisierbar).¹⁷ Desgleichen sei herausgestellt,

¹¹ Vgl. erneut TAYLOR, *Disappearing acts*.

¹² Vgl. bezüglich dieser Wendung: KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*.

¹³ Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass sich viele Kinder von Verschwundenen, die künstlerisch tätig sind, im Bereich der visuellen Medien ausdrücken. Dies zeigt – wie bereits die visuelle bzw. ikono-graphische Pionierarbeit der *Madres de Plaza de Mayo* – wie zentral diese für die Auseinandersetzung mit der politisch produzierten Verunsichtbarung sind.

¹⁴ Vgl. ROSA, „Estados adquiridos“.

¹⁵ Vgl. CONADEP, *Nunca Más*.

¹⁶ SARLO, „Los militares y la historia“.

¹⁷ Ebd.

dass das Gedicht mit seiner auf die Rezitation hin ausgerichteten Literarizität, die von Strukturen der Wiederholung lebt, ähnlich der (mitunter traumatisch) repetitiven Aussage des *testimonio*, in seiner Refrainhaftigkeit an eine unfreiwillig wiederkehrende Erinnerung („*memoria involuntaria*“)¹⁸ gemahnen kann.

Sarlo fasst das Gedicht als eine Art *flash-memory*-Medium auf. Gedächtnisinhalte seien darin schockartig abrufbar, in der Erinnerung des poetischen Mediums könne vergangene Gefahr regelrecht aufblitzen: „el poema traerá [...] ese relámpago de terror [...]“.¹⁹ Die Autorin formuliert dies im Jahr 1987 – also im Jahr der Publikation von „*Cadáveres*“, vier Jahre nach Ende der Diktatur –, darüber hinaus weist sie darauf hin, dass ein großer Teil der argentinischen Literatur, die von 1976 an geschrieben wurde, kaum verstanden werden könne, wenn das Thema der Repression und Gewalt außer Acht gelassen würde. Zensur und politisches wie soziales Trauma erscheinen so, bis Ende der 1980er Jahre hinein, als basale Bestandteile der argentinischen Schreibweisen, darunter auch der poetischen. Trotz eines nationalen „*libro de la memoria*“ wie dem *Nunca Más*,²⁰ sind ergo ästhetische Verfahren und Aufschreibesysteme vonnöten, damit das Vorhaben, die Erinnerung an die politischen Verbrechen der argentinischen Diktatur plural und demokratisch zu gestalten, auch wirklich umgesetzt werden kann. Literarische Texte, die, wie Perlonghers „*Cadáveres*“, unter der Diktatur verfasst wurden und zirkulieren konnten, haben *ad hoc* und in codifizierter Weise gegen das politische System und die soziale Realität ausgesagt. Ihre erneute Rezeption in postdiktatorischer Zeit lässt sie, nach dem Überleben unter der Repression, fortleben – auch, weil die neu entstehenden Literaturen auf sie rekurrieren.²¹ Dennoch sei nicht vergessen, dass Literatur zwar nachhaltig ist, genau deswegen aber auch biblioklastische Verfahren

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Sarlo paraphrasiert hier – ebenso wie sie sich an der weiter oben zitierten Stelle auf Marcel Proust bezieht – selbstredend Walter Benjamin. Vgl. BENJAMIN, „Über den Begriff der Geschichte“, S. 253.

²⁰ Vgl. SARLO, *Tiempo presente*, S. 150f.

²¹ ‚Fortleben‘ ist ein Begriff Benjamins. Während Überleben für Benjamin die Kontinuierung eines Gegenstandes oder Kunstwerkes ohne Wandel meint, besteht Fortleben in der unterbrochenen, fragmentierenden (auch: spektralen) und dadurch erneuernden Kontinuierung. BENJAMIN, „Von der Aufgabe des Übersetzers“, S. 53.

existieren,²² die in Argentinien, Cortázars Worten zufolge, einem von der Diktatur produzierten „genocidio cultural“ zu subsumieren sind.²³

Lyrik schafft Abbrüchlichkeiten, Engramme, aber auch rhythmisierte epische Evokationen, die versuchen können, traumatische Erfahrungen zu kommunizieren. Im Falle der argentinischen Poesie, die auf die unter der Diktatur gemachten Erfahrungen referiert, indem sie sie evoziert oder aber codifiziert, kann formuliert werden, dass sie einerseits den „golpe a los libros“ (wie der argentinische Biblioklasmus bezeichnet wird)²⁴ aufgrund ihres Formates ‚leichter‘ widerstanden hat als andere literarische Formate. Andererseits ist signifikant, in welcher kondensierter Form ein Gedicht wie Perlonghers „Cadáveres“ die argentinische Erfahrung – der *desaparición forzada* und den daran geknüpften Wahrnehmungssachverhalt der gewaltsamen Depräsentation politischer Opfer – erfasst hat. Deswegen und auch mit Hinblick auf die *réécriture* Gambarottas lässt sich formulieren, dass ein Gedicht mit besonderen Mitteln an der kritischen Verletzung eines Geschichtsbildes fortwirken kann.

Hay/No hay Cadáveres: Explizite und implizite Kadaver in Néstor Perlonghers „Cadáveres“ (1987)

Néstor Perlongher, geboren 1949, ist einer der wichtigsten Vertreter der argentinischen Dichtung der achtziger und beginnenden 1990er Jahre.²⁵ Damit übt er auch einen großen Einfluss auf die *Nueva Poesía Argentina* aus, die sich Ende der 1990er Jahre herauszubilden beginnt. Während Osvaldo Lamborghini eine „escritura de la destrucción“ empfahl, die angesichts der Avancen der Literatur in die Welt der Konsumgüter eine Autonomie der Kunst zurückforderte, antwortete Perlongher mit heterologischen Strategien. Maskerade und Travestie, Verstellungstechniken und kriegerische (Begehrens-)Einsätze gehören ebenso dazu wie die Bildung von

²² Der Biblioklasmus geht als zerstörerische Zeremonie auf die Wirkungskraft des Buches ein; der Scheiterhaufen, auf dem Bücher landen, kann als ein ‚Monument‘ der Zensur aufgefasst werden.

²³ CORTÁZAR nach GOLIGORSKI, *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, S. 37f. Cortázar äußert sich in dieser Weise, nachdem auf Rodolfo Walsh noch viele andere Autoren ‚verschwinden‘

²⁴ Siehe GOCÍOL und INVERNIZZI, *Un golpe a los libros*. Die 440-seitige Untersuchung enthält Betrachtungen von Andrés Rivera, Osvaldo Bayer, Santiago Kovadloff, Christian Ferrer, David Viñas, Miguel Bonasso, Noé Jitrik, u.a.

²⁵ Im Zusammenhang mit der Thematik dieses Artikels sind hier etwa noch Juan Gelman und Liliana Lukin zu nennen.

Neologismen und der Umgang mit wissenschaftlichen und soziolektalen Termini. Juxtapositionen von eschatologischen und esoterischen Bildern mit psychedelischen Visionen sowie eine letztlich doch verzierte Sprache führen dazu, dass Perlonghers Werk – wie jenes von Lamborghini, wie auch das von Arturo Carrera, Tamara Kamenszain und Emeterio Cerro – dem „Neobarroso“, dem rioplatensischen Neobarock, zugeordnet wird.²⁶ Für den vorliegenden Zusammenhang ist interessant, dass sich Perlongher zudem mit einer argentinischen „cultura fúnebre“ auseinandersetzt. Der Bezug auf die fulminante Leichenschau Evitas in „El cadáver“ von 1980²⁷ ist Exempel einer literarischen *danse macabre*, in die sich auch die *desaparecidos* einfügen werden; im Gegensatz zum expliziten Leichnam Evitas erscheinen diese aber als implizite, verdeckte Tote. So wird das Langgedicht „Cadáveres“, in dem es um die verunsichtbarten Opfer des Staatsterrorismus geht, erst vier Jahre nach Ende der Diktatur offiziell publiziert, obgleich der Text noch unter der Diktatur in Umlauf kommt und gelesen wird.²⁸

Das erzwungene Verschwinden ans Licht gebracht, das Paradigma angekratzt: Verunsichtbarungs- und Vergegenwärtigungsstrategien in „Cadáveres

„Cádaveres“ wird von der Sentenz „hay Cadáveres“ wie ein negatives Mantra durchzogen. Damit ist das euphemistische, verdeckende Paradigma der nicht adjektivierten „desaparición“ quasi durch eine subtextuelle Evidenzierung der *desaparición forzada* konterkariert. Das heißt: In „Cadáveres“ werden die verunsichtbarten Leichen, die das gewaltsame Verschwinden bedeutet, textuell ans Licht gebracht. Raúl García betont, der Texte umkreise damit ein „ausente institucional“ und greife gleichzeitig nach der „insistente presencia“ des *desaparecido* („que no significa muerto sino volatizado, siempre amenazando

²⁶ Siehe WASEM (Hg.), *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*. Der „neobarroso“ versteht den Barock als eine Oberflächenerscheinung und antwortet darauf mit einer Vortäuschung von Tiefe, mit einem deterritorialiserten, „dahinplätschernden“, dennoch plastisch genauen „barroco de trincheras“. Vgl. überdies PERLONGHER, *Papeles insumisos*, S. 291ff.

²⁷ PERLONGHER, „El cadáver“. Hierzu wie auch zu weiteren Evita-Texten von Perlongher siehe ebenso GARCÍA, „Micropolíticas del cuerpo“, S. 153f.

²⁸ PERLONGHER, „Cadáveres“.

desde su posibilidad de reaparición“).²⁹ Auch werden Verletzungen an den im Text auftauchenden Körpern vorgenommen; sie bestimmen schließlich die Struktur des Gedichts in Form textueller Schnitte. Die lyrische Anverwandlung des Schnitts, d.h. des durch politische Gewalterfahrung verursachten körperlichen wie historischen Traumas, verweist auch auf Lamborghinis „tajo“,³⁰ der hedonistische Zeichenhaftigkeit abschüttelt, um die textuelle Oberfläche zu beschädigen. Bei Perlongher findet sich das Zeichen textueller wie körperlicher Verletzung im Kratzer („la raya“). Desgleichen als Streifen, Scheitel oder Bügelfalte lesbar, ist dieser eine doppelzüngige Insignie, eine Auszeichnung autoritärer Ordnung. In einer der ersten Strophen von „Cadáveres“ heißt es:

En lo preciso de esta ausencia
 En lo que raya esa palabra
 En su divina presencia
 Comandante, en su raya
 Hay Cadáveres³¹

In über mehr als 370 Zeilen (und 56 Strophen) lässt Perlonghers Text versehrte, geschändete und ausdrücklich gewaltsam verursachte (und abwesend gemachte) Tote auftauchen. Und zwar überall: „Bajo las matas/En los pajonales/Sobre los puentes/En los canales/[...]/En la trilla de un tren que nunca se detiene/En la estela de un barco que naufraga/En una orilla [...]“ (51). Dann schlagen die Kadaver selbst im Scheitel des Kommandanten auf. Sie werden so zu passiven, aber doch zurückkehrenden *post mortem*-Figuren. Gleichzeitig werden sie mit der regimetreuen (also unterschlagenden, ideologischen) Sprache des Verschwindens abgeglichen: Im Keller der militärischen *parole*, am Ende der Kette des Prozesses des Wahrnehmungstodes, finden sich die „muertos debajo de las palabras“.³² Markiert wird eine Exklusion, die sich nicht nur im Repräsentationssystem der Sprache, sondern bereits darin gezeigt hat, was unter der Diktatur gedacht und gewusst werden durfte:

²⁹ GARCÍA, *Micropolíticas del cuerpo*, S. 186. Die Verwendung des Begriffs „volatizado“ (‚verflüchtigt‘) ist ein Beispiel für die u.a. schwierige sprachliche Annäherung an die Tatsache und das Phänomen des erzwungenen Verschwindens.

³⁰ Siehe PERLONGHER, „Ondas en ‘El fiord’: Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini“.

³¹ PERLONGHER, „Cadáveres“, S. 51. Im Folgenden werden die Seitenangaben in Klammern gesetzt.

³² MONTELEONE, „Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta“, S. 215. Monteleone invertiert selbstredend Jean Starobinskis Saussure-Formel „les mots sous les mots“. Vgl. STABORINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Saussure*.

en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
 en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
 en la que no se dice que se sepa...
 Hay Cadáveres (51)

Wenn der natürliche Kadaver (der nicht Ergebnis eines gewalttätigen Eingriffs ist) den Prozess des Entschwindens, den Übergang in die Entmaterialisierung und Abwesenheit des Todes, vergegenwärtigt, sind die Leichname bei Perlongher fremdbestimmte Erscheinungen, in denen sich das Simulakrische mit dem Leiblichen kreuzt. Sie verweisen damit auf die Vernichtungs- und Verunsichtbarungspraktiken unter der Diktatur. Dabei wendet der Text selbst Entfernungs- bzw. Auslassungs- und Vergegenwärtigungsstrategien an, inszeniert einen poetischen Handel mit dem Sichtbaren und Unsichtbaren. Perlonghers Text macht somit den stummen, da verschwiegenen und gewaltsam depräsentierten Tod sichtbar und hörbar, geht dessen ‚Produktion‘ – einem Geflecht aus Diskursen, Praktiken und Räumen – nach. Das Gedicht wendet sprachliche Vexierverfahren an, in deren Folge die Bezeichnung der auftauchenden Kadaver einer (aporetischen) Permutation erliegt, wenn etwa die Anfangsletter von „cadáver“ plötzlich fokussiert und verkleinert und entgegen der reiterativen Schreibweise des Textes – „Hay Cadáveres“ – plötzlich zur Minuskel wird. Als fragte es: Sind da wirklich Kadaver? Und: Können sie überhaupt innerhalb eines sprachlichen Regelwerks (etwa orthographisch) korrekt festgehalten werden? Dieser Sprachzweifel wird allerdings mit der Omnipräsenz der Kadaver beantwortet, bis sich schließlich ein „Sobretudo“ (in Argentinien eine Art Allzweckmantel, ein Überzieher) auf die Repräsentationsfrage wie ein Bahrtuch legt:

[...] en esa c... que, cómo se escribía? c. .. de qué?, mas,
 Con
 Todo
 Sobretudo
 Hay Cadáveres (52)

Auf den Punkt gebracht: Die Verortung des erzwungenen Verschwindens in „Cadáveres“

Auch fällt die häufige Verwendung der Präposition „en“ auf.³³ Sie scheint für den Verortungsversuch des Gedichts zu stehen:

Decir „en“ no es una maravilla?
Una pretensión de centramiento?
Un centramiento de lo céntrico, cuyo forward
muere al amanecer, y descompuesto de
El Túnel
Hay Cadáveres (60)

Die Passage, die in Zweifel zieht, ob die Präposition nicht das Non plus Ultra der Zentrierung, des auf den Punkt-Bringens ist, bezieht sich unter anderem auf eine berühmtes Theaterstück³⁴ und endet mit einem metonymischem Topos: Dem Tunnel.³⁵ Darauf folgen weitere unwirtliche, instanzenhafte oder bürokratische Orte, von denen aus über körperliche und geistige Gesundheit entschieden wird: Sprechzimmer, (unbewusste) psychoanalytische Couchen, Krankenhäuser, deren Dienste mit dem totalitären (in Anführungsstrichen gesetzten) „Proceso [de Reorganización Nacional]“ und auch mit dem kafkaesken „Prozess“ assoziiert werden können. Die Orte sind isotopisch gesetzt; überall geht der Tote umher oder wird in Umlauf gebracht:

En el desierto de los consultorios
En la polvareda de los divanes „inconcientes“
En lo incesante de ese trámite, de ese „proceso“ en hospitales
donde el muerto circula, [...] (55)

Weiterhin sei angemerkt, dass es in „Cadáveres“ zu symbolischem *Crossover* kommt. So führt das Gedicht etwa „Müllhalden-Beutelratten“ an, die einerseits dadaistisch von ihrer konventionellen Schreibung entfremdet werden, andererseits als lispelnde intertextuelle Vehikel an Lamborghinis hackende Gewaltpoetik erinnern: „[...] laz zarigueyaz de

³³ Vgl. MONTES ROMANILLOS, „Leer en fili-grama“, S. 472. Die Autorin zählt 138 Präpositionen der Art, was 6,1% des gesamten Textes ausmache.

³⁴ Vgl. CUZZANI, *El centroforward murió al amanecer: Farsa en tres actos*. In dem vielgelobten Stück geht es um Menschenzüchtung. „Forward“ ist weiterhin ein Beispiel für die Heteroglossie des Textes.

³⁵ Gewiss liegt hier auch ein intertextueller Verweis auf den existentialistischen Text Ernesto Sábatos vor. Vgl. SÁBATO, *El túnel*. Diese zwei genannten Interreferenzen mögen hier stellvertretend für den unmöglich ganz erfassbaren, da allzu komplexen intertextuellen Bezugsfeldes des Gedichtes stehen.

dezhechoz, donde tatúase, o tajéase (o paladea)//un paladar“. (ebd.) Und schließlich endet „Cadáveres“ mit vier Leerzeichen-Zeilen und einer Frage, die das Aufdeckungsverfahren des Textes widerlegt:

.....

¿No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.
 Respuesta: No hay cadáveres. (63)

Das Gedicht kehrt hier zur Abwesenheit, Depräsentation und Verleugnung zurück. Zwar wird die Frage, ob da denn niemand sei, nicht bejaht. Doch hebelt sich das Anliegen des Textes, Kadaver an seine Oberfläche zu bringen, mit der Antwort, dass da keine Kadaver, sondern Verschwundene, also verunsichtbarte Kadaver seien, wieder aus. Das heißt, dass sich eine provokante Verkehrung zur offiziösen Standardantwort vollzieht, wenngleich der Tenor des Textes, so auch Sonia Montes Romanillos, zu bezeichnen ist als „un rumor que se opone a las declaraciones oficiales“. ³⁶ Gleichzeitig migrieren die Kadaver in die Minuskel zurück, werden aus der gemahnenden poetischen Zeichenstruktur entlassen.

Perlonghers berühmter Text arbeitet nicht nur mit jener für den „Neobarroso“ typischen, nämlich gebrochenen, lückenhaften Proliferation. Zu den Auslassungen kommen interpunktuellen Setzungen, die als paraverbale Prothesen bezeichnet werden könnten. Eigenwillige Zeilenverschiebungen und Interjektionen kommen außerdem hinzu. All diese Elemente und Verfahrensweisen gruppieren sich um das zentrale Motiv der Allgegenwärtigkeit des Todes, der in den allorts auftauchenden Leichen präsent wird. In sämtlichen Nischen – und zuvörderst an den dekadenten, frivolen, sexualisierten sowie ekelbehafteten (heterologischen) Orten des gesellschaftlichen Lebens – tauchen die passiven Wiedergänger auf. ³⁷ Zudem vervielfältigen sie sich innerhalb degrammatikalisierter Strukturen: Wo eine nachvollziehbare Morphosyntax teilweise durch lautsprachliche Aleatorik ersetzt wird, können die Kadaver an Stellen transponiert werden, wo sie im buchstäblichen Sinne nicht hinpassen (etwa: in eine Achselhöhle). Die alles ergreifende

³⁶ MONTES ROMANILLOS, „Leer en fili-grama“, S. 472.

³⁷ Zu nennen sind hier: „Schaufenster“, „Smaragde“, „Büstenhalter“, „Körbe von Müttern“, „klit[orale, R.B.] Rundungen“, „Achselhöhlen“, „eitrigte Stellen“ und so fort (57). Aber auch unter Gauchos ereignet sich die Herstellung bzw. Wiederkunft des Todes.

Leichenschau geriert sich also als barocke (signifikant bedeutungslose) Fülle. Dennoch ist der Kadaver epiphorische Allegorie eines gesellschaftlich verursachten wie auch deplatzierten (euphemisierten, verdeckten) Todes. In der wiederholenden Struktur des bis auf die letzte Strophe ausnahmslos ans Strophenende gesetzten Refrains „Hay Cadáveres“ erlangt er eine betonte Ubiquität und kann sich in seiner dematerialisierten Form an Dinge und Orte heften, die so in keinem Kriminalroman Platz fänden – neben der Achselhöhle z.B. auch die Manikürestube.

Ebenso sei bemerkt, dass Perlonghers Text zwar lokal, also argentinisch markiert ist – „Proceso“ und Gauchos sind eindeutig –, aber französische und englische Ja-Worte sowie italienische und deutsche Zeigeworte eingeführt werden („ecco“, „da“; 53f.). Tod, so ließe sich aus dieser gleichermaßen von Montes Romanillos herausgearbeiteten Heteroglossie folgern,³⁸ ist auch in anderen (Sprach-)Gesellschaften politisch produzierbar und schließlich verunsichtbar, bis Zeigeworte auf ihn aufmerksam machen müssen. Vor allem aber wird in „Cadáveres“ die lokale Deixis eingesetzt, um die impliziten Kadaver, das Unausgesprochene und Verdeckte, mit denen der Text gefüllt ist, explizit werden zu lassen: „Ex-plícito!/Hay Cadáveres“ (61). Diese Indikatoren könnten als barock-pragmatisch gelten, insofern sie eine sinistre Situation bezeichnen, die Perlongher auf den Punkt bringt, indem er sie ‚aufbläst‘. Auf diese exzentrische Weise fängt „Cadáveres“ den Tatbestand des erzwungenen Verschwindens ein und weist auch noch auf den „percepticidio“ hin: „Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada/... y listo“ (59). Der Text vertritt daher gewissermaßen die Mechanik der Verunsichtbarung, die, an vielfacher Stelle wiederum auf eine barockisiert-banale Weise zitiert, stets eine Gegenstimme aufruft, die auf die Kadaver (der Opfer der Diktatur) und auf den (irritierten) Blickmodus verweist: „La que deseó, detrás de una mantilla untuosa, desdentarse/ para no ver lo que veía:/Hay Cadáveres“ (58).

Martín Gambarotta wird hierauf mit der Zitation diverser medialer Dispositive antworten, in denen die Kadaver etwa zehn Jahre nach der Publikation von Perlonghers Text wiederkehren. Der Autor selbst formuliert, er habe innerhalb seiner Generation zwar ein tendenziell anti-barockes Schreibanliegen verfolgt, sich aber dem Legat Perlonghers nicht

³⁸ Vgl. MONTES ROMANILLOS, „Leer en fili-grama“, S. 477.

entziehen können: „[...] los noventa se definen como antibarrocos; vuelve el ‘realismo’ [...]. Pero después empezás a confrontarte con los textos y aparece ‘Cadáveres’ de Perlongher.“³⁹

Expliziter Express-Epos: Mediale Beschleunigung und Auswendigkeit der impliziten Kadaver in Martín Gambarottas „Punctum“ (1996)

Martín Gambarotta wurde 1968 in Buenos Aires geboren, seine Eltern konnten vor der Diktatur ins Exil fliehen. Wie auch Perlongher geht der Autor der Gedichtzyklen *Punctum* (1996), *Seudo* (2000) sowie *Relapso+Angola* (2005) der – in *Punctum* titelgebenden – Kunst der Verletzung nach.⁴⁰ So typographisiert und sonorisiert *Relapso+Angola* etwa unterschiedliche Formen von Panik und Fragmentation;⁴¹ der Text warnt sogar selbst davor, Resultat eines Zerteilungsaktes zu sein.⁴² Ein disruptiver Wortkörper verdeutlicht das (gewalttätige) Bewegungs-, Raum- und Formgefüge der Sprache als Spiegel einer traumatisierenden, ‚eigentlich‘ unübersetzbaren Welt. In der Folge ist es weder der lyrischen Instanz möglich, sich ein einheitliches Bild von der Wirklichkeit zu machen, noch lassen sich ‚eigentliche‘ Gleichungen für politische und soziale Verwerfungen finden.

In *Punctum* wird solche Erkenntnis durch die textuelle Adaptation eines TV-zappings umgesetzt. Grundsätzlich finden sich in Gambarottas Texten permanente und beschleunigt poetisierte Umschichtungen des Realen. Da der Autor wie die meisten Vertreter/innen der *Nueva Poesía Argentina* ein postmetaphorisches Schreiben betreibt, treten diese medialisierenden und auch performativen Umschichtungen an die Stelle strukturalistischer, tropischer Verfahrensweisen. In *Seudo* werden etwa weniger Fremdheits-Metaphern geschaffen, als dass migratorische Prozesse auf ganz konkrete Weise inszeniert werden.⁴³ *Cross-Culture*, die Produktion neuer kultureller Felder, sprachliche

³⁹ Siehe GAMBAROTTA in LIBERTELLA. „La cámara lúcida“.

⁴⁰ Für *Punctum* erhält der Autor im Jahr 2005 den 1. Preis des *Diario de Poesía*.

⁴¹ Hier nämlich wird am Beispiel einer zerteilten Pampelmuse Trauma und Entfremdung verkörperlicht: „[...] la carne/rosada expuesta por primera vez/hirió con énfasis su mundo intraducible/[...]“ GAMBAROTTA, *Punctum*, S. 44. Weiter heißt es: „Lo que decía no era lo que pensaba/hasta que cortó un pomelo por la mitad“. Ebd., S. 46.

⁴² GAMBAROTTA, ebd., S. 48.

⁴³ In diesem Falle geht es um die seit der Jahrtausendwende einsetzende asiatische Zuwanderung nach Argentinien. Die Migration wird hier auch über die Migration von Namen transponiert, bei der es ebenso um die Nominalisierung nationaler Zugehörigkeit: („[unos chinos] [...] discuten/porque todos quieren llamarse Diego“), wie auch um die Option auf nominale Leere („Pseudo no es un nombre“) geht.

Hybridisierung, subkulturelle Transvestien, neue falsche, mafiös-spirituelle Identitäten⁴⁴ – all dies gemahnt in Gambarottas Werk an mitunter politisch notwendige Codierungen, etwa an die Praxis der Decknamen im Argentinien der 1970er Jahre. Während die Chinesen in *Seudo* nach Etiketten der Argentinität greifen, als handele es sich um Glückskarten,⁴⁵ macht der Subtext des Gedichts deutlich, dass nominale Identitätsfälschung oder – verschiebungen nicht nur postdiktatorisches Spiel sind. Gambarottas Werk enthält eine Reihe von Doppelgängern und Realphantasmen, die unter den Namen (P)Seudo, Cadáver, Arnaut, Rodríguez, Guasuncho, Confuncio, Hielo usw. Identität und Differenz spielerisch deklinieren. So verwesentlichen die Migranten als „fantasmas-reales“⁴⁶ das Setting einer weiterhin ausschließenden südamerikanischen Gesellschaft; sie bewegen sich durch eine Hintergrundmetaphorik, in denen ihnen nur schattenhafte (Pseudo-)Argentinität möglich ist.

Die disparate Erhellung in Punctum: serielles ‚zapping‘ angesichts eines „duelo irresuelto“

Dass Gambarottas erster Gedichtband *Punctum* nach dem zentralen Begriff der Bemerkungen Barthes' zur Fotografie benannt ist, steht für das fotografische, lichtsensible und projektive Schreiben des argentinischen Autors, das gerade auch das Spektrale als Erfahrung eines Schockeffekts einbezieht. *Punctum* bedeutet, im Sinne Barthes', eine Verletzung, spricht von einer punktuellen Wirkung der Fotografie, bei der das betrachtende Subjekt im *studium* des Bildes (bei dem sich Bewusstsein souverän entfalten kann) durch eine „empfindliche Stelle“ irritiert wird, bis das *studium* „aus dem Gleichgewicht“ gerät, weil das fotografische „Mal“ „besticht“, „trifft“, durchbohrt. Im *studium* wird danach gestrebt, eine Fotografie als Zeugnis (eines kulturellen und/oder politischen Momentes) zu begreifen, das *studium* verursacht rationale Affekte. Das *punctum* hingegen schießt „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor“.⁴⁷ Somit steht der Titel von Gambarottas *Punctum*

⁴⁴. Innerhalb dieser migratorischen und subkulturellen Logik des Textes erklärt sich denn auch, dass Pseudo zum titelgebenden „Seudo“ mutiert, die schriftsprachliche Qualität der Identitätsmarkierung der umgangssprachlichen weicht.

⁴⁵ Vgl. auch KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*, S. 141.

⁴⁶ Ebd., S. 142.

⁴⁷ Siehe BARTHES, *Die helle Kammer*, S. 35f. Ebenso Ana Llubra arbeitet die *punctum*-Ästhetik von Gambarottas Text heraus, spricht von einer Poetik des Stiches („poética de la punzada“). Vgl.

dafür⁴⁸, dass der Text eine – äußert eigenwillige, oder nein: am historischen Medienhorizont der neunziger Jahre entzündete – televisive, programmierte Vermittlung von post-diktatorischer argentinischer wie auch post-argentinischer oder außer-argentinischer Wirklichkeit vornimmt und dabei post-traumatische Affekte rationalisiert, indem er sie nämlich in mediale Ferne rückt.⁴⁹ Diese Vermittlung strukturiert den Text und erlischt erst ganz zum Schluss.⁵⁰ Wie in der folgenden Analyse deutlich werden wird, scheint in *Punctum* erst nach der Mattscheibe – also dort, wo die medialen Simulakren enden und die sozialen beginnen – das Trauma auf. Denn der Fernseher ist zum Medium und Artefakt einer ganz besonderen Schnitttechnik, der Segregation von Wirklichkeit geworden. Entsprechend splittet Gambarottas *zapping*-Poesie ihre Evokationen in disparate Informationstunnel auf, bis das (ohnehin nicht einheitlich blickende) Subjekt nur noch diskonforme, disparate Erhellung sowie makabre Zeitauffassung erfährt.⁵¹ Doch ist *Punctum*, wie noch genauer erläutert wird, trotz *zapping*-Struktur seriell verfasst. Damit ähnelt er dem über zehn Jahre später erschienenen und für die literarische Konfrontation mit dem erzwungenen Verschwinden auf erneute Weise radikal wichtigen Roman *Los topos* von Félix Bruzzone, der an der Logik von TV-Serien wie *Lost* inspiriert ist.⁵²

Das *punctum* des Textes wiederum ergibt sich dort, wo inmitten der Vermittlungspoetik immer wieder ein medialer Blitz, ein *flash* gesetzt wird, wo in der „cámara lúcida“ des Gedichts, inmitten des seriellen Aufbaus des Textes und seiner zeitlich wie räumlichen Verschiebungen und Aufschiebungen doch plötzlich überbelichtete Momente hervorstechen, bestechen, verletzen. Serialität – die ‚Serienanfertigung‘ von

LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“. Bezüglich Barthes' Bemerkungen ließe sich im vorliegenden Zusammenhang vieles mehr sagen, so *in puncto* Fotografie und Tod (siehe etwa S. 17).

⁴⁸ Gambarotta selbst indes erklärt, als er nach der Hintergrund des Titels gefragt wird: „Fue una combinación de la falsa pretenciosidad que va con el noventismo y esta cosa de ‘yo quiero probar un punto’. *Punctum* quiere probar un punto.“ Diese Punktsetzung wird hier vor allem auch hinsichtlich der amnestischen Geschichtsbetrachtung der neunziger Jahre in Argentinien gelesen. Dann sagt Gambarotta über die Motivation, *Punctum* zu schreiben, noch: „Me parecía que había algo que faltaba, que no se estaba diciendo. [...] No había [...] una visión política.“ Gambarotta in LIBERTELLA, „La cámara lúcida“.

⁴⁹ Zum Begriff der Fernvermittlung von Realität, wie sie, von der Fernsehkultur beeinflusst, in die Literatur eingeht, vgl. etwa ACKERMANN und HOLZINGER: *Transpositionen des Televisiven*.

⁵⁰ Vgl. auch KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*, S. 144.

⁵¹ Etwa: „Clac, clac, clac/hacen los huesos/relampagueantes del futuro.“ GAMBAROTTA, *Seudo*, S. 35.

⁵² BRUZZONE, *Los topos*. Die US-Produktion *Lost* ist eine Mystery-Serie, die von den Überlebenden eines Flugzeugabsturzes berichtet. Sie lief von 2004 bis 2010 in sechs Staffeln.

irrsinnigen *instants* innerhalb des poetischen Diskurses – drängt das Einzelne und Eigene in die Nischen eines Textraumes, in dem in Reihungen und Wiederholungen (um-)geschaltet wird, aber die Orientierung verloren gegangen ist. Die blitzartigen Belichtungsmomente sorgen dafür, dass die serielle Trance aus dem Gleichgewicht gebracht wird.

Mit über 2000 in 39 (nummerierte) Segmente unterteilten Versen ist *Punctum* ein ausgesprochenes Langgedicht, das, in einem unhermetischen und doch stilisierten „lenguaje lumpen“ verfasst,⁵³ die Odyssee des pluralen Antihelden Cadáver (der desweiteren als Confuncio und Guasuncho, Hielo daherkommt) protokolliert.⁵⁴ Von einer Art Mahlstrom erfasst, bewegt sich diese vervielfachte, aufgesplittete (jugendliche) Sprechinstanz durch ihr mediales Bezugssystem, in dem ausgediente TV-Superhelden neue, groteske Dienste tun und auf Versatzstücke eines Erinnerungsdiskurses zur argentinischen Gewalterfahrung der 1970er und 1980er Jahre treffen. Cadáver ist „personaje punzante“ – vielleicht eine Personifikation des *punctums* –, „manifestación residual de la persistencia *espectral* de un duelo irresuelto“, und punktiert als mal unbestimmter, mal bestimmt gekennzeichnete Kadaver ein „drama histórico, cuya negatividad se transfiere a las generaciones siguientes“.⁵⁵ Gemessen an der spezifischen Gedächtnisleistung des poetischen Textes, der Zeit und Subjektivität in besonders ökonomischer Form speichert und abrufbar macht, ist *Punctum* allerdings ein Express-Werk, das verbale Trauerarbeit in beschleunigter Form in- und auswendig werden lässt. Seine (historische, soziale, subjektive) Vergangenheit wird dabei rasant ins ‚Untote‘ vergegenwärtigt; die repetitive *replay*-Struktur, die einem Gedicht generell eignet, in ihm durch das Auftauchen der Doppel- und Wiedergänger verstärkt.

Gambarottas Cadáver markiert eine Wiederkehr des Kadavers bzw. Nicht-Kadavers aus der Zeit der argentinischen Diktatur. Jacques Derrida schreibt den (Massen-)Medien dort eine spektrale Funktion zu, wo in ihnen das Gespenstische der Verschwundenen einer Gesellschaft aufscheine, wenn diese als „die Anderen“ und die Ausgegrenzten vorgeführt

⁵³ Siehe ebenso LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“, S. 82. Llurba arbeitet auch den passageren Charakter des Werkes heraus. Hierzu siehe S. 81.

⁵⁴ Vgl. zum Eindruck des Odysseeartigen: „contestar ‘destino desconocido’, cambio“. GAMBAROTTA, *Punctum*, S. 16.

⁵⁵ LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“, S. 82 (Kursivierung bei Llurba). Gambarottas Poesie werde hiermit zu einem Zeugnis. Llurba bezieht sich hier auf den von Kamenzain verwandten Begriff des „testimonio“, gerade auch in seiner Verbindung mit dem „Mund des Gedichts“.

und ‚gesendet‘ werden⁵⁶ – genau hier sind die verbalen Visualisierungsstrategien von *Punctum* bedeutsam. Während die prekäre Diskursivität des Textes ein (programmatisches) textuelles Scheitern auf den Weg bringt und damit die Opfer der Geschichte als unbeschreibbar verlässt, erlangen die zwangsweise Verschwundenen, an die erinnert wird, darüber ein Eigenleben, dass die im Text eingeschalteten Medien und Dispositive sie vergegenwärtigen, indem sie beinahe untergehen lassen.⁵⁷ *Punctum* gleicht einem rauschhaften Gedächtnisprojekt, das von einer der Televisivität verfallenen, pluralen Instanz unternommen wird: Cadáver. Von seiner post-argentinischen Warte –von einem Punkt aus, in dem sich viele topographische, soziale, sprachliche, mediale und biographische Punkte sammeln – blickt dieser auf die Geschichte wie auf eine flirrende Collage. Darin lassen groteske, surreale Umstellungen und mit ihnen verschaltete *hard facts* (etwa zu juristischem Beistand und illegaler Kindsadoption, Näheres folgt) die Verlorenheit der Figur Cadáver ganz deutlich werden: Als ein sich durch den Text lavierendes, immer wieder hervorstechendes *punctum*.

Die Interreferenz mit Perlonghers „Cadáveres“ und andere serielle Bezugsmedien in Punctum: Kojak, Alien, Don Quijote

Punctum beginnt in einer aus TV-Schlaglichtern zusammengeschnittenen Nacht, über die es heißt: „[...] nada le asegura que [...] /ésta no sea en realidad/otra noche y que el pasado/no pasó“ (1).⁵⁸ Bald aber wird das chronotopische Orientierungssystem des Textes gesprengt: US-amerikanische Panoramen, inklusive Mojave-Wüste, treten in den Text. Eine lange Reihe unsortierter Statements befasst sich mit Superhelden, infrastrukturellen Hinterlassenschaften der argentinischen Diktatur, mit Klassenkampf, „Erinnerungshunger“, mit Drogen, Wild-West-Fernsehserien und sprachphilosophischen Überlegungen. Dass

⁵⁶ DERRIDA, *Spectres de Marx*, S. 8.

⁵⁷ Auch ist nicht klar, wo die mediale Wirklichkeit endet und die außermediale beginnt: „A veces no sabíamos si dormíamos/o si mirábamos televisión, a veces pensábamos/que lo que mirábamos por televisión/lo estábamos soñando“. GAMBAROTTA, *Punctum*, S. 26. Alle folgenden Seitenangaben erfolgen in Klammer. Hierzu auch LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“, S. 82f.

⁵⁸ Auch heißt es: „[...] otro [canal] dice ‘solo se escribe/acerca de la muerte por dinero.’“ Siehe S. 2.

Gambarotta, wie auch Tamara Kamenszain und Anna Llurba anmerken,⁵⁹ ohne Zweifel auf Perlonghers „Cadáveres“ antwortet, wird dann an einem Refrain deutlich:

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,
 ni va a haber errores de línea
 en el cráneo, la curva perfecta
 de los huesos frontales,
 no hubo, no hay, mejor serie que Kojak,
 ni máscara más concreta
 que estas antiparras de soldador
 para pasar la poda de la noche
 neutra, no hubo, noche
 neutra ni clara, no hay martillo
 neutro ni pesado, no [...] (9)

Perlonghers auf der Existenz der Kadaver beharrendes Gedicht wird bei Gambarotta einerseits mit der Erschaffung eines eigenen, protagonistischen und gesprächigen Cadáver beantwortet. Andererseits geschieht in *Punctum* eine temporale Deklination und Proliferation der Verneinung (vom Indikativ Präsens, zur nahen Zukunft, zum Indikativ Präteritum, zum Konjunktiv II usw., und wieder zurück).⁶⁰ Im intertextuellen Vergleich scheint diese jedoch nur auf den ersten Blick den kadaverisierenden Diskurs des Textes von Perlongher zu konterkarieren. Denn der über sieben Zeilen reichenden objektlosen Negierung in *Punctum* – die desweiteren eine anaphorische Konstruktion oder *geminatio* darstellt – wird schließlich eine Superlativierung entgegengesetzt, als behauptet wird, dass es keine fehlerhafte Schädelnaht geben kann und die Formvollkommenheit eines Stirnbeins evoziert wird. Dann aber gibt es einen Schwenk, bis selbst noch die Fernsehserie *Kojak* eingereicht ist.

Diese US-Produktion, die von 1973 bis 1978 in insgesamt 118 Folgen über die Bildschirme flimmerte, wurde 1984 wieder aufgenommen und erlebt demnach ihren Höhepunkt zur Zeit der Militärdiktaturen des Cono Sur; ihr Revival ereignet sich zur Zeit

⁵⁹ Vgl. KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*, S. 146; LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“, S. 85.

⁶⁰ Hier auch KAMENSZAIN, *La boca del testimonio*, S. 147.

der argentinischen Redemokratisierung.⁶¹ In *Kojak* verbucht der Protagonist Theodoros Kojak, ein New Yorker Polizist und zynischer Sympathikus, großen Erfolg in seinen Einsätzen, weil er Lockvögel einsetzt. In *Punctum* wird Kojak weiter fiktionalisiert, dazu kommen Karate Kid und Alien, aus den gleichnamigen Serien bzw. Kinofilmen. Während *Kojak*, als älteste eine Schwarz-Weiß-Serie, in *Punctum* ausdrücklich mit geschichtlichem Status belegt wird⁶², reaktualisiert sich Ridley Scotts dystopische, noch auf den klassischen Genre-Topoi des Fremden und Ungewissen setzendes, teilweise groteskes Science Fiction-Opus *Alien* von 1979 durch filmische ‚Wiedergeburten‘ in unterschiedlicher Regie bis ins Jahr 2007 hinein.⁶³ Die James Cameron-Folge von *Alien* aus dem Jahr 1986 wird die extraterrestrische Kreatur multiplizieren; ein Rest menschlicher Überlebender kämpft mit einem riesigen Waffenarsenal gegen die Kreatur(en) an. Spätere *Alien*-Streifen räumen endgültig mit dem Erbe der originalen Parabel auf.⁶⁴ Das extraterrestrische Wesen war im Jahr 1979 aber eine unsichtbare, nurmehr akustisch angedeutete Bedrohung. Überdimensioniertes Herzpochen signalisierte seine Präsenz, so dass eine nur spurenhafte Körperlichkeit mit dissoziativen Tendenzen das Unheimliche, aber ebenso die Figur des Doppelgängers – als jedem Subjekt innewohnender Anderer – postmodern variierte. Wenngleich diese Kino-Referenz in *Punctum* allein *en passant* Erwähnung findet, lässt sie sich als signifikante Verschiebung lesen. Die Verfolgungspraxis unter der argentinischen Diktatur war, auch wenn dahinter ein nach allen geheimdienstlichen Regeln funktionierender Apparat stand, durch Willkür geprägt, die *desaparición forzada* konnte jederzeit jeden treffen. Die Bedrohung war omnipräsent und gleichzeitig ungestalt; selbst ein Täter konnte zu einem Opfer werden. So scheint *Alien* in *Punctum* zwar vorrangig Teil eines generationellen Kulturhorizonts; die Kino-Referenz kann jedoch auch als Metonymie für eine undeutliche Bedrohung gelesen werden. Desweiteren erfährt sie eine Assoziation mit *Karate Kid*, jener Serie, die in den 1980er Jahren ein (jugendliches) Massenpublikum mit weiser Kampfeskunst versorgte und als Serie bis in die 1990er Jahre fortgeführt wurde. Als

⁶¹ Ende der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts wird sie auch in Argentinien noch einmal gezeigt.

⁶² Vgl. GAMBAROTTA, *Punctum*, S. 26: „[...] a veces/con el volumen bajo y sacándole el color/(se llega a odiar el color)/para que el episodio de Kojak/quedara en blanco y negro [...].“

⁶³ *Alien* scheint zwar dem Nichts zu entstammen, ist aber im Wissen eines Teils der Nostromo-Raumschiffcrew auf einem Planetoiden eingesammelt worden, um zur Erde gebracht zu werden. Dort sorgt es dann für Panik, bis es zurück ins All gepustet werden muss. Vgl. SCOTT, *Alien*.

⁶⁴ Siehe CAMERON, *Aliens*; FINCHER, *Alien³*; JEUNET, *Alien: Resurrection*.

könne sich das in den medialen Horizont eingeschaltete Subjekt gegen eine (wiederum medialisierte) Bedrohung (Alien) nur mit einer analogen Kraft (Karate Kid) wappnen.

[...] me gustan la películas tipo Alien
 yo tengo una remera de Alien,
 otra de Karate Kid.
 Nunca leí el Quijote.
 En todo caso sueño con Alien
 escupiendo los huesos de Don Q. en el basural.
 Las tripas de Sancho Panza
 vaciadas por la mandíbula de Alien.(26)

Entfremdung – in der Psychoanalyse und Psychiatrie für Erfahrungen der (mitunter posttraumatischen) Depersonalisation oder Derealisation stehend – wird im Spanischen auch als „alienación“ bezeichnet. In diesem Sinne scheint *Punctum* mitunter das Unheimliche in posttraumatischer Zwanghaftigkeit aufzusuchen – bis es, als müsse es wie eine zweite Haut getragen werden, sogar auf einem T-Shirt prangt. Auch hier findet Übertragung statt: der Text verschafft der sprechenden Figur textile Projektionsflächen, auf der Bedrohung und Gegenwehr nebeneinander stehen. Der Ritter der traurigen Gestalt alias „Don Q.“ unterdessen landet als knöcherner Überrest des Gruselkabinetts auf der Müllkippe. Da *Don Quijote* einerseits für die Geburt des Romans in der westlichen Welt steht, das Cervantinische Opus andererseits die strikte Unterscheidung von Erträumtem und Wirklichem, von Heldenhaftem und Närrischem in Frage stellt, wie auch die Funktion des Autors verunsichert, mag Gambarotta auf den spanischen Meilenstein der Weltliteratur eingehen, weil sich in seinem deliranten Prosa-Poem Antihelden die Hand geben und jede auktoriale Richtungsgebung verwässern. Don Quijotes Windmühlen, Vorankündiger moderner Simulakren, sind zum Paradigma des irrsinnigen Kampfes geworden; Gambarottas disparater Protagonist seinerseits erlebt ein *tête-à-tête* mit den Schimären der postmodernen Bilderkulturen. Auch aber erinnert der „basural“, auf dem Don Q. endgelagert wird, an das müllkippengeleiche Raumschiff in *Alien*, und scheint wiederum metonymisch für das große Szenario der Reste (auch: der wirksamen Erinnerungsreste) in *Punctum* zu stehen.⁶⁵

Die Deklination der politisch verursachten Kadaver, die bei Perlongher erst noch benannt werden müssen, ereignet sich bei Gambarotta vermittelt eines medialen *split-off* des

⁶⁵ So heißt es auf S. 10: „Trash es la hojarasca, broza, paja, escombros/basura, bajazo, deshecho/de este mundo o/un cualquiera, trashery y trashyness quieren decir lo mismo“.

Atopischen, Unsagbaren. Im Universum der frei flotierenden Bedrohungen, der Helden und Antihelden bietet sich nicht einmal mehr Kreide, mit der die Spuren eines Opfers nachzuzeichnen wären:

[...], no hubo, ni hubo de haber,
tiza para delinear con tiza
el contorno de la víctima tirada
boca bajo en el suelo duro; [...] (9).

Dazu kommt, dass im Vergleich zu Perlonghers Text, in dem sich eine Unzahl Kadaver finden, es bei Gambarotta allein der eine (wenn auch depersonalisierte) „Cadáver“ ist, der protagonistisch markiert wird. Als intertextueller, modifizierter Wiedergänger bewegt sich Cadáver zwischen (medialem, aber auch dahinter aufscheinendem historischem) Leben und Tod; er verläuft sich in einem verworren-transparenten Text, in einem Katalog des Nichtvorhandenseins („no hay“, „no hubo“, etc.), oder der „presencia de la ausencia“,⁶⁶ der gleichzeitig Register über ein Gebiet führt, im dem diskursive wie materielle Versatzstücke einer politischen Zeit lichtsensibel zum Vorschein treten. Der Text baut dabei, beinahe bühnenbildartig, Inseln aus Dunkel und Licht auf. 22 Mal fällt die Leitvokabel „luz“, an mehreren Stellen wird „beleuchtet“, dagegen stellen sich „oscuridad“, „oscuras“, „oscurecimiento“. Insgesamt wirkt *Punctum* dennoch als eine Art helle Kammer, in der hoch signifikative, verstreute Elemente hervorstechen oder bestechen, verwunden. Auf Seite 20 heißt es, als würde Jorge Monteleone paraphrasiert: „[...] un mareo leve le muestra/la obsesión corrosiva por las cosas [...].“

Der poetische Raum von *Punctum* wird damit quasi zum Bildschirm, denn die projizierten Frequenzen (inclusive Cadáver) oszillieren zwischen der Option, dass es sich bei ihnen um ein Aufklaren oder aber um eine Blendung handeln kann. Ebenso stellt sich die Frage, ob das Gedicht selbst abzuschalten ist, weil alles, was in ihm erscheint, sich allein auf dem mentalen Schirm der Sprechinstanz zeigt:

[...]

⁶⁶ Der Begriff „presencia de la ausencia“ wurde im Zusammenhang des berühmten *siluetazo* geprägt, der im Jahr 1983 in Buenos Aires kurz vor Ende der Diktatur stattfand. Hier wurden auf der Plaza de Mayo die Umrisse von Passanten und Passantinnen nachgezeichnet und so auf die Abwesenheit der Verschwundenen aufmerksam gemacht. Siehe hierzu BRUZZONE und LONGONI, *El siluetazo*.

todo lo que aparece:
 la materia que se reduce
 a unos manchones de luz diluidos
 moviéndose delante o detrás
 por un fondo inmóvil que se retrae y
 desacelerando, desaparece
 de la pantalla nevada de su mente
 [...] (39)

Allegorese von Punctum: Simulakrum im Handlungshorizont

Wie viele andere Werke der *Nueva Poesía Argentina* verwehrt sich Gambarottas *Punctum* der moralischen Denunziation, was durch den hohen medialen Projektionsgehalt des Textes erleichtert wird. Der breit angelegte, integrative Aufruf medialer Universen in diesem Langgedicht scheint eine Bewertung der (telepräsent aufgefassen) Realität beinahe obsolet zu machen; sogar ließen sich die medialen Verweise als ‚Abweisungen‘ verstehen. Wenn eine moralische Implikation von Literatur bedeutet, dass ein Text sich auch damit befasst, ‚was geht und was nicht‘ oder sich womöglich auf Instanzen bezieht, die gesellschaftlich relevantes Handeln bewerten oder regulieren, so ist *Punctum* hier ‚entleert‘. Doch ist diese ‚Amoralität‘ produktiv symptomatisch, weil sie auch die Abwesenheit einer „visión política“ im Argentinien der neunziger Jahre abbildet (die vor allem eine Überblendung der Folgen der Diktatur bedeutet).⁶⁷ Dieses reale Fehlen politischer und geschichtskritischer „visión“ wird durch die poetische und interreferentielle Television des poetischen Textes „skandiert“ (um mit Barthes zu sprechen)⁶⁸. Neben dem visuellen Verfahren finden sich in Gambarottas Text jedoch noch rhetorische Methoden, darunter das allegorische Sprechen. Die Allegorie gilt mit Walter Benjamin gesprochen als eine Aussageform des symbolischen Verweises, die neben der Personifikation Traueraspekte beinhaltet und gar als posthume Figur aufgefasst werden kann.⁶⁹ Gambarottas Cadáver allegorisiert demnach ‚den Verschwundenen‘ in einer transtemporalen, barock-ruinösen Gestalt und bedeutet eben auch, wie Ana Llurba betont, „la desaparición de la política misma“.⁷⁰ Im Vergleich hierzu kommt es bei Perlongher – innerhalb der barocken Verzweigungen von „Cadáveres“ – regelmäßig, und vor allem am

⁶⁷ Siehe erneut GAMBAROTTA in LIBERTELLA, „La cámara lúcida“.

⁶⁸ BARTHES, „Die helle Kammer“, S. 35.

⁶⁹ Hierzu vgl. AVELAR, *Alegorías de la derrota*, S. 22 und S. 24. Avelar schreibt den Fiktionen der lateinamerikanischen Postdiktaturen zu, vom totalitarisierenden Symbol zur eher fragmentierten Allegorie zu migrieren.

⁷⁰ LLURBA, „*Punctum* de Martín Gambarotta“, S. 84.

Ende, zu einer explizit politischen, decouvrierenden Sprachkritik, in der Topoi der Diktatur (Keller und Gräfte) als tropische Konstruktionen entlarvt und dem kruden Vorhandensein der Kadaver entgegengesetzt werden:

Féretros alegóricos!
 Sótanos metafóricos!
 Pocillos metonímicos!
 Ex-plícito!
 Hay Cadáveres⁷¹

Bei einer Allegorese von *Punctum* trifft man schließlich auf einen Rest der politisch-poetischen, posttraumatischen Sprache Perlonghers und neben der intertextuellen Variation dessen Diktion und assoziativer Fülle⁷² auch noch auf eine Vervielfältigung der Ellipsenzeichen, die „Cadáveres“ in den vier vorvorletzten (stummen) Zeilen prägen. Insgesamt kommt es bei Gambarotta zur einer seriellen Verweisung und zu einer medialen ‚Inwendigmachung‘ des bei Perlongher „explizit ex-plizit“ gemachten, d.h. ‚detropisierten‘ Kadavers. Wenngleich in *Punctum* ebenso die (bei Perlongher mit einem „No hay cadáveres“ beantwortete)⁷³ Frage „No hay nadie?“ am Platze wäre, flimmert Cadáver mit seinen Alias, wenn auch nur als Simulakrum, in einem medialen Handlungshorizont auf, der verletzende *puncta* innerhalb einer Serie von undiskriminierten Ausstrahlungen sammelt. Die Ethik des Textes liegt gewissermaßen in dieser Orientierungslosigkeit, darin, dass in jeder der vielen Referenzen ein ‚Alien‘, eine Bedrohung, hausen kann, von der nicht klar ist, ob sie inwendig oder auswendig ist.

Keinen Punkt machen: Geschichtsbild und „Erinnerungshunger“ in Punctum

In *Punctum* gibt es, das ist evident, kein eines Bild, und somit auch kein einheitliches Geschichtsbild. In der Bild-Text-Strecke des trashigen Epos ist nicht nur – mit Worten Monteleones gesprochen – der poetische Blick „angeätzt“. Vielmehr liegt ein überbelichteter

⁷¹ PERLONGHER, „Cadáveres“, S. 61.

⁷² Als ein Beispiel etwa: „Dale’, dice Hielo, ‚ponéte tu remera/del Mono andando en Mula,/quememos estos libros/y salgamos a ver la lucha de clases/en los copetines de la tarde, a los que se creen/albañiles por levantar cuatro bolsas, a pedirle plata/a tu novio que tiene llavero de la CNN,/el que paga 10 dólares por un sandwich/y después siente inconvenientes en la panza/o al otro punto aquel que tenés/el que trae jugadores de/la Federación Boliviana de Fútbol./Después podemos ir en taxi a bailar/a ese galpón que pusieron por discoteca/al ritmo machaque de esa chatarra/cibernética de tercera mano que ponen.[...]/’“. GAMBAROTTA, *Punctum*, S. 19.

⁷³ PERLONGHER, „Cadáveres“, S. 63.

poetischer Loop vor, der transparent macht, dass Geschichte Sprache korrumpieren und Subjekte ‚zerlegen‘ kann. Poesie bedeute, so formuliert Gambarotta selbst, sich von entfremdeter und missverstandener Sprache zu distanzieren. Somit verfährt auch die Sprache seiner Texte interreferentiell und objektivierend. Sie destabilisiert chronotopische Räume, verrückt Gegenstände und entwirft irriige oder verirrte Sprechinstanzen.⁷⁴

Gambarottas literarische Visualisierungsstrategie kongruiert mit dem *Gros* der Verfahrensweisen der *Nueva Poesía Argentina*, insbesondere mit jenen der *Poesía de los Noventa*. Mallol zufolge ist diese an abstrahierenden Repräsentationsverfahren arm. Ihr Minimum an Poetik bedeute, dass sie eben von einer „Moral der Literatur“ Abstand nähme und vielmehr an physischen Schockeffekten interessiert sei. Gambarottas auch neo-symbolistische Vertextungsstrategie überschreitet jedoch, wie sich an der Generierung ihres Geschichtsbildes zeigt, die bewusst ordinären und augenfällig realistischen Schreibweisen vieler anderer Werke der neuen argentinischen Dichtung. In der Annäherung an die Erfahrung des (erzwungenen) Verschwindens ist sie vor allem in *Punctum* komplex, da sie depräsentierende Dispositive recycelt und neu verschaltet. Im „país de los 50.000 abogados“, im Land der 50.000 Anwälte (und 30.000 Verschwundenen) – als das Argentinien implizit und im wahrsten Sinne des Wortes neben allen anderen Chronotopien erscheint⁷⁵ – wirkt ein diskursives wie visuelles Verschwinden von Körpern nach. Auch der Nachweis dafür, dass es im Zusammenhang mit der *desaparición forzada* zu illegaler Kindesadoption gekommen ist, wie der Rekurs auf die „viuda de Noble“ (gemeint ist die solchem Vergehen beschuldigte Medien-Magnatin Ernestina Herrera de Noble)⁷⁶ belegt, fällt in dieses zynische, facettenreiche Geschichtsbild des Textes ein, in dem kein Verweis auf dem anderen bleibt:

⁷⁴ Vgl. GAMBAROTTA in Pablo BASADRE G., „¿Quién es Gambarotta?“.

⁷⁵ Vgl. GAMBAROTTA *Punctum*, S. 28. Gambarotta zufolge existiert in Argentinien generell eine beinahe überdimensionierte Präsenz juristischen Beistands, während mit Menschenrechten fahrlässig umgegangen werde. Gambarotta in einer e-mail-Korrespondenz mit mir.

⁷⁶ Ernestina Herrera de Noble, der u.a. *Clarín*, die größte Tageszeitung Argentiniens, untersteht, wird im Jahr 2002 festgenommen, da die *Abuelas de Plaza de Mayo* bereits im Jahr 1999 den Verdacht hegen, die Medienmagnatin habe im Jahr 1976 zwei ‚verschwundene Kinder‘ zur illegalen Adoption erhalten. Es wird ein gerichtliches Verfahren eingeleitet, das sich bis ins Jahr 2010 fortsetzt und ungeklärt bleibt, da sich die Kinder dem notwendigen Gentest verweigern. 1978 hatte Herrera de Noble mit Videla Papel Prensa feierlich eingeweiht, ein Unternehmen, das bis heute das Monopol der Papierproduktion für die Presse innehat und vermutlich mit der Entführung von Jacobo Timerman belastet ist.

[...]
 en el país de los 50.000 abogados,
 [...] quemá las radiografías,
 pintá los huesos de caballo, entregá el escudo,
 avisale, andá, que esto se pone raro
 a la viuda de Noble,
 lo que era metal es madera,
 lo que era, no, o parecía [...] (28)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in *Punctum* gerade in der trivialen, televisiven und ‚rockigen‘ Matrix, aus der das reflexive Subjekt aus der Geschichte gelöst wirkt, ein mnemonischer wie mnemischer Raum aufgerufen wird, dessen Komplexität hier nur in Ansätzen dargelegt werden konnte. Erinnerungshunger (oder ein Hunger der Erinnerung: „El hambre de la memoria./Espacio. Alimento para gatos. Espacio./Espacio.“) schlägt dort ebenso Alarm, wie die Ruinen der Geschichte eines von der Diktatur malträtierten Landes überdeutlich und damit alles anderes als trivial werden:

Más lejos, el brillo,
 espeso, de unos focos iluminando
 el puente hecho por los militares.

 (22).

Gambarottas *Punctum* gilt deswegen als Schlüsselwerk der argentinischen *Poesía de los Noventa* sowie als ein exemplarischer Ausdruck dafür, dass die Erfahrung der Diktatur es kaum zulässt, einen Punkt zu machen, weil das gesellschaftliche Trauma – wie auch andere poetische Werke belegen, zu denen Gambarotta sein (generationell repräsentatives) Schreiben zählt⁷⁷ – selbst unter Verwendung einer poetischen Antwort, die objektive Verfahren und barocke Rückgriffe kombiniert, kaum erfasst werden kann. Ebenso in der neuen argentinischen Prosa zeigt Félix Bruzzone, der Sohn von Verschwundenen ist, mit dem transvestischen-Memoria-Roman *Los topos*, dass es utopisch ist, der historischen Erfahrung Argentiniens inne werden zu wollen. Gleichmaßen in diesem Text kommt es zu einer trashigen Auswendigmachung des Traumas vom erzwungenen Verschwinden. Dabei

⁷⁷ Siehe GAMBAROTTA IN LIBERTELLA, „La cámara lúcida“. Gambarotta bezieht sich auf Verónica Viola Fisher, Fabián Casas, Juan Desiderio, Sergio Raimondi, u.a. All diese VertreterInnen der argentinischen Dichtung werden auch in der erwähnten Dissertation vorgestellt (Vgl. Anm. 1).

wird (biographische, ethische wie ästhetische) Betroffenheit dadurch ersetzt, dass der Text jedwede Vorgabe darüber, wie zu erinnern sei, ganz bewusst nicht verinnerlicht, sondern verletzt – um das literarische Gedächtnis offen zu halten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- BRUZZONE, FÉLIX: *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori 2008.
 CUZZANI, AUSTÍN: *El centroforward murió al amanecer: Farsa en tres actos* [1955], Buenos Aires: Ariadna 1956.
 GAMBAROTTA, MARTÍN: *Punctum*, Buenos Aires: Tierra Firme 1996.
 —: *Seudo*, Bahía Blanca: Vox 2000.
 —: *Relapso+Angola*, Bahía Blanca: Vox 2005.
 PERLONGHER, NÉSTOR: „El cadáver“ [1980], in: PERLONGHER: *Austria-Hungría* [1989], hier in PERLONGHER: *Poemas Completos*, Buenos Aires: Seix Barral 1997.
 —: „Cadáveres“, in: PERLONGHER: *Alambres*, Buenos Aires: Último Reino 1987.
 SÁBATO, ERNESTO: *El túnel* [1948], Buenos Aires: Sudamericana 1968.
 ROMANO SUED, SUSANA: *Procedimiento. Memoria de la Perla y la Ribera*, Córdoba: El Emporio 2007.

Weiteres Primärmaterial

- CAMERON, JAMES: *Aliens*, 132 Minuten (Director's Cut: 148), USA 1986.
 FINCHER, DAVID: *Alien³*, 110 Minuten, USA 1992.
 JEUNET, JEAN-PIERRE: *Alien: Resurrection*, 104 Minuten, USA 1997.
 SCOTT, RIDLEY: *Alien*, 117 Minuten (Director's Cut: 116), USA und Großbritannien 1979.
 QUIETO, LUCILA: „Arqueología de la Ausencia“ (1999-2001), [http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/ (letzter Zugriff 11. 11. 2011)].
 ZOUT, HELEN: „Imágenes robadas, imágenes recuperadas“ (2005), [<http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/muestras/imagenesrobadas/Im%C3%A1genes%20robadas.pdf> (letzter Zugriff 11. 11. 2011)]

Sekundärliteratur

- ACKERMANN, KATHRIN/GABRIELE HOLZINGER: *Transpositionen des Televisiven: Fernsehen in Literatur und Film*, Bielefeld: Transcript 2009.
 ASSMANN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999.
 AVELAR, IDELBER: *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del*

- duelo*, Santiago de Chile: Cuarto Propio 2000.
- BARTHES, ROLAND: [*La chambre claire: note sur la photographie*, Paris 1980], *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- BASADRE G., PABLO: „¿Quién es Gambarotta?“, in: *La Nación* vom 23. März 2003 [<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20030322/pags/20030322173321.html>] (letzter Zugriff: 22. 11. 2011)].
- BENJAMIN, WALTER: „Über den Begriff der Geschichte“ [1939], in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I* (Hg. von Siegfried Unseld), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 251-261.
- : „Von der Aufgabe des Übersetzers“ [1921/23], in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I* (Hg. von Siegfried Unseld), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 50-62.
- BRUZZONE, GUSTAVO/ANA LONGONI (Hg.): *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2008.
- CANGI, ADRIÁN/PAULA SINGANEVICH (Hg.): *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario: Beatriz Viterbo 1996.
- CONADEP (Hg.): *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires: Eudeba 1984.
- DERRIDA, JACQUES: *Spectres de Marx*, Paris: Galilée 1993.
- GARCÍA, RAÚL: *Micropolíticas del cuerpo. De la Conquista de América a la última dictadura militar*, Buenos Aires: Biblos 2000.
- GOCIOL, JUDITH/HERNÁN INVERNIZZI: *Un golpe a los libros*, Buenos Aires: Eudeba 1998.
- GOLIGORSKI, EDUARDO: *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, Buenos Aires: Sudamericana 1983.
- HAVERKAMP, ANSELM: „Auswendigkeit: Das Gedächtnis der Rhetorik“, in: HAVERKAMP, ANSELM/RENATE LACHMANN (Hg.): *Gedächtniskunst: Bild - Raum - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 25-52.
- KAMENSZAIN, TAMARA: *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*, Buenos Aires: Norma 2007.
- KREUZER, JOHANN: „Der Seelengrund als Subjekt und Objekt der Erinnerung bei Eckhart und Tauler“, in: JÖRG JOCHEN BERNS/WOLFGANG NEUBER (Hgg.), *Seelenmaschinen: Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom Mittelalter bis zum Beginn der Moderne*, Wien: Böhlau 2000, S. 169-186.
- KUSNETZOFF, JUAN CARLOS: „Renegación, desmentida, desaparición y percepticidio como técnicas psicopáticas de la salvación de la Patria (Una visión psicoanalítica del informe de la Conadep)“, in: OSCAR ABUDARA (Hg.): *Argentina, psicoanálisis, represión, política*, Buenos Aires: Kargieman 1986, S. 147-192.
- LIBERTELLA, MAURO: „La cámara lúcida“, Interview mit Martina Gambarotta, in: *Ñ. Revista de Cultura* vom 16. August 2011 [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Martin-Gambarotta-Punctum_0_535146504.html] (letzter Zugriff 11. 11. 2011)].
- LLURBA, ANA: „Punctum de Martín Gambarotta: La poética de la punzada“, in: *Konvergencias Literatura* 10 (2009), S. 79-85. [<http://konvergencias.net/anallurba132.pdf>] (letzter Zugriff: 22.9. 2011)].
- MALLOL, ANAHÍ: „Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los

- 90“, in: *ExPoesía* [http://www.expoesia.com.ar/j06_mallol.html]. (letzter Zugriff 22. 9. 2009)].
- MONTELEONE, JORGE: „Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta“, in: ROLAND SPILLER (Hg.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main: Vervuert 1995, S. 203-216.
- MONTES ROMANILLOS, SONIA: „Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a ‘Cadáveres’ de Néstor Perlongher“, in: BEATRIZ MARISCAL/MARÍA TERESA MIAJA (Hgg.): *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica 2007, S. 467-480.
- PERLONGHER, NÉSTOR: *Papeles insumisos* (hg. von Adrián Cangi und Reynaldo Jiménez), Buenos Aires: Santiago Argos: 2004.
- : „Ondas en ‘El fiord’: Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini“ [1991], in: ROLAND SPILLER (Hg.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main: Vervuert 1995, S. 131-140.
- ROSA, NICOLÁS: „Estados adquiridos“, in: *Los fulgores del simulacro*, Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral 1987 [hier auf Homepage der Dichterin Liliana Lukin: <http://www.lilianalukin.com.ar/>]. (letzter Zugriff: 22. 11. 2011)].
- SARLO, BEATRIZ: *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno 2001.
- : „Los militares y la historia: Contra los Perros del Olvido“ [1987], hier in *Arteuna*, [http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Sarlo.htm] (Letzter Zugriff: 20.11. 2011)].
- STABORINSKI, JEAN: *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Saussure*, Paris: Gallimard 1971.
- TAYLOR, DIANA: *Disappearing acts: spectacles of gender and nationalism in Argentina's „dirty war“*, Durham: Duke University Press 1997.
- WASEM, MARCOS (Hg.): *Barroso y sublime: Poética para Perlongher*, Buenos Aires: Godot 2008.